饶宗颐

二十世纪学术文集

卷八　敦煌学（下）

中国人民大学出版社

饶宗颐
二十世纪学术文集
卷八 敦煌学（下）

-65

中国人民大学出版社
· 北京 ·

卷八

敦煌学

目录





敦煌曲

卷八

饶宗颐二十世纪学术文集·敦煌学

目 录

引 论

中国文学与绘画之发展，有一共同之趋向，即逐渐简单化与写意化是也。五代《花间集》之词，如画中之傅粉，没骨一路[①]；宋人之词，格律精严者有如院画，其自我抒写者，则犹乎水墨画之作。以其脱离宗教（赞咏）词及乐工（教坊）词之羁縻，独立成为文人之词；亦如画之由壁画、院画发展而为文人画。宋代文人严别雅词[②]而摈俗艳之曲，正如画家之弃匠气而崇尚士气，故词之有士气者，即为雅词。画之与词，其涂辙正相似也。

词出于乐府，人所共悉。[③] 近贤新说，有谓吴韦昭之鼓吹曲，即填词方法之滥觞[④]；有以南朝吴歌之绮艳，影响词之内容[⑤]，此仅就其一端论之。六朝以来，乐府演为宗教文学，佛教之法乐，道教之道曲，多与乐府结缘。唐教坊之法曲、大曲，其曲调来源非一，不少出于宗教。唐时词与诗界限尚未分明，《旧唐书·音乐志》："太常旧传宫、商、角、徵、羽《䜩乐》五调歌词各一卷，皆近代词人杂诗，至韦縚又令太乐令孙玄成更加整比为七卷。"又云："其五调法曲，词多不经，不复载之。"既称其书曰"歌词"，又指为近代"杂

① 况周颐《蕙风词话》谓顾太尉五代艳词上驷也，其艳乃益入神入骨，其体格如宋院工笔折枝小灯，非元人设色所及。

② 如曾慥之《乐府雅词·序》云："涉谐谑则去之，名曰《乐府雅词》。"

③ 王灼《碧鸡漫志》："古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，其本一也。"

④ 参见萧涤非：《乐府填词与韦昭》，载《国文月刊》14期。

⑤ 参见刘云翔：《吴歌与词》，载《同声月刊》二之二，1942。

诗”，复云“词多不经”，则其中庸或不少为俚朴之民歌乎？刘（禹锡）、白（居易）唱和之词，白氏自编之《长庆集》列于（卷六十七）律诗，刘集则厕于（卷八）乐府。张志和之《渔歌》已具长短句形式[1]而被目为杂言，俱为诗词不分之明征。文人截取法曲、大曲之一段，或制为小调，宜于尊前清歌妙舞。前此之乐府，有一长时期为宗教所利用，至是始纯为个人抒情之作，由沉闷变为生动活泼。《花间集》之选，欧阳炯序云：“因集近来诗客曲子词五百首。”“曲子词”一名于以成立。炯序又云：“唱《云谣》则金母词清。”则敦煌《云谣集杂曲子》之结集，亦循此一观点着手；由此两集所见之曲子词，其遴选标准可以概见，盖已脱离一般乐府与宗教性赞咏之范围矣。

唐代总集，若日本弘仁时期著作之《文华秀丽集》（公元 818 年）、《经国集》（公元 827 年），其中皆立“梵门”一类，凡佛教题材皆属之。《经国集》收诗九百一十七首，分为乐府、梵门、杂咏三类。[2] 张志和之《渔歌》及嵯峨天皇辈之和作，系在卷十四杂咏，而题曰“杂言渔歌”。敦煌所出唐五代歌曲，大抵有两大类：一为宗教性之赞偈佛曲，一为民间歌唱之杂曲；前者属于梵门，后者则为杂咏。衡以严格曲子词标准，梵门之制，不宜阑入，故王重民于《敦煌曲子词集》中，佛赞之类，概摈不录。若从文学资料而论，此类佛曲仍大有参考之价值也。

敦煌曲在写作技巧上固未臻成熟，然在文学史上有其重要贡献。所发现之新资料，可以说明词在产生与发展之过程中，民间曲子作品之流行情形，及其如何保存于寺院之实际状况，对于词之起源与佛曲之关联问题，可提供若干答案，本书引论将从此一端作详细之研究。

敦煌写卷中，唐五代歌辞之发现为近半世纪中国文学史研究之一大事，自朱彊村校刊《云谣集杂曲子》；其后王重民就其所目睹者撰为《敦煌曲子词集》；任二北重加校录，探赜索隐，涉论广泛，诸多启发，惜未接触原卷，每沿前人之误，用力至深，去真相尚远，然其贡献，不可磨没也。

王书于 1956 年复有修订本，仍有小失。[3] 余于 1965 年杪来欧洲，欣有机缘检读英、法敦煌写卷，考索结果，复有不少新知。爰重为辑录，略加说明，

① 参见拙作《词籍考・张志和》条。

② 参见松浦友久：《〈经国集〉论考》，载《中国古典研究》十二，97 页，早稻田大学印。

③ 如 P・三一三七之“少年夫婿”仍作“小年少辈”。P・三八三六之割裂为多段，左景权先生已指正之。见 Note sur la remise en ordre du manuscrit 3836 du fonds Pelliot-chinols, *Melanges de Sinologie Offerts à Monsieur Paul Demiéville*, pp. 35～40, Planches Ⅰ-Ⅷ, 1966。

俾读者得觇原貌，或有更进一步之了解也。

本编所录英、法诸卷，叙述特详，他则据王氏、任氏、周氏（泳先）之书著录。列宁格勒苏联科学院（La section de Leningrad de L′institut des Peuples de L′asi : de L′académie Dessciences de L′U. R. S. S. ）两词，承戴密微教授取得影片，俾资补录，尤为难得。图版仅就法京藏物选载。本编正文所收，以曲子词为主，先为新增曲子资料；次则《云谣集》及习见之曲子，每首略附校记；又次则少数新获之佛曲及歌词附焉。其联章佛曲，仅列为表，以备考览。卷末并附韵谱与索引。

是书之作，乃作者受聘法国国立科学研究院（C. N. R. S. ）在欧洲滞留九个月间工作之成果，承戴密微教授之指示，及法京国立图书馆 Madame M R. Guignard（Chef du Cabinet Oriental du Département des Manuscrits de la Biblio-Théque Nntionale）、伦敦大英博物馆 MR. E. D. GRINSTEAD 给予方便，友人陈祚龙、左景权、吴其昱诸先生时获切磋之益，谨此深致谢忱。

1968 年 8 月识

上篇　敦煌曲之探究

一、敦煌曲之订补

（一）补词

下列为王氏、任氏二书缺载者：

《思越人》（P·二七四八 V°）　《怨春闺》（P·二七四八 V°）

《曲子喜秋天》（S·一四九七）　（《谒金门》）《开于阗》（S·四三五九）

《曲子名目》（P·三七一八 V°）　《曲子还京洛》（L·一四六五）

《长安词》（L·一三六九）　《药名词》（S·四五〇八）

《伤蚫曲子》（S·二六〇七）

（二）补句

《咏月婆罗门》　S·四五七八缺字甚多，可以 P·二七〇二补足之。

《禅门十二时》　北京“鸟”十多缺句缺字，可以 S·四二七补全。

《十二月曲》　S·六二〇八原卷模糊残缺，P·三八一二可以参订。

《叹百岁诗》　S·一五八八缺第六十六一章，以 P·三三六一 V°补足之。

（三）缀合

《五台曲子》　S·二〇八〇＋S·四〇一二，天成四年写本。

P·三八三六与P·三一三七（现编入藏文四七号）原为同一小册，分裂为二。

（四）补作者名

P·二〇五四《十二时》各书失载作者之名，据卷背标题，知为智严所作。

二、敦煌词之年代问题

（一）S·四三三二卷《卄卄雰》之年代

《菩萨蛮》词牌已见《教坊记》[①]，崔令钦书所录止于开元，则《菩萨蛮》词是时已有之。虽李白之作是否真伪，今尚未有定论，然宋人之说有足注意者：

（1）李易安记开元、天宝间，李八郎[②]能歌擅天下……自后郑卫之声日炽，流变之靡日烦，已有《菩萨蛮》、《春光好》、《莎鸡子》、《更漏子》、《浣溪沙》、《梦江南》、《渔父》等词，不可遍举[③]，依上列各调排次，且知《菩萨蛮》之兴似在《渔父》词之前。

（2）《宋史·艺文志》总集类有：

《谪仙集》十卷，勾龙震集古今人词，以李白为首。此书《宋志》列于姚铉《唐文粹》之下，又次于徐铉《杂古文赋》（许洞编），王钦若、钱惟演所作《义门书堂诗集》（华林编）之前。勾龙震生平未详，要为宋初人。此《谪仙集》乃集古今人词者，当为《花间集》以后之词总集，惜不可考。然以李白所作为首，虽不明言为《清平调》抑《菩萨蛮》、《忆秦娥》，以此证之，太白之词为人所重视，不待《古风集》之载录可知矣。[④]

敦煌曲子词中，抄录《菩萨蛮》不一而足，其有涉及年代者，任二北曾举S·四三三二以证其出于天宝，且指此为最古之《菩萨蛮》。[⑤] 余在伦敦曾

① 参见任二北：《〈教坊记〉笺订》，3、89页。

② 李八郎即李衮，见李肇《唐国史补》下。

③ 《苕溪渔隐丛话后集》三十三可以证《教坊记》之说。

④ 陈鹄《耆旧续闻》言其家藏李后主《七佛戒》又杂书二本，中有《临江仙》涂注数字，其后则书太白词数章，是平日学书。不知《菩萨蛮》在其中否？《古风集》详拙作《词籍考》，6页。

⑤ 参见任氏《校录》，35页；《初探》，241页。

细核原件，为粗黄纸一张，一面书壬午年三月卅日，龙兴寺僧愿学于乾元寺法师随愿仓便麦事[①]，又言“其愿学有往来人言道汉地死亡”云云，此段重抄一次，文有出入，一面书词三首，共十一行，起《别仙子》，又书《菩萨蛮》（即“枕前发尽千般愿”一首），又书《酒泉子》，仅数句而止，尚未抄完。两面笔迹颇相似，知此三首乃出于寺院所抄写。《别仙子》有“晓楼钟动执纤手看看别”句，而纸背于“壬午年三月”两段文字中间，有随手杂书“握缔”二字，“纤”字只写一部分，其偶写“握纤”二字，当因正面有“握纤手”句。可见正反面之关系，殆先抄词，而后书愿学事，可推知此三词当写于壬午以前，而出僧徒之手。其“菩萨蛮”三字作“卄卄蛮”，小字注于“枕前”句之侧，显为后添。“菩萨”字省写作“卄卄”，与敦煌寺院写卷惯例相同。[②]

壬午究为何时，任二北据《佛祖统纪》五十三以为天宝元年，因是时玄宗敕天下兴建开元寺、龙兴寺，而此纸适见龙兴寺之名。[③] 然此龙兴寺乃敦煌本地大寺之一。[④] 其言“愿学有往来人言道汉地死亡”，可见是时敦煌正值吐蕃统治时期。沙州陷于吐蕃在建中二年（公元 781 年），至大中五年（公元 851 年）张议潮收复河西，在此期间之壬午，应为贞元十八年（公元 802 年），若下一壬午为懿宗咸通三年（公元 862 年），时河西已脱离吐蕃之羁绊矣。此纸之《菩萨蛮》、《酒泉子》、《别仙子》当抄于贞元壬午之前后，绝非天宝之顷也。

（二）P·三一二八所录词“频见老人星”之年代

此卷录《菩萨蛮》三首、《浣溪沙》三首、《浪涛沙》三首、《望江南》四首、《感皇恩》二首。《菩萨蛮》中有二首可定年代：

---

① 此文刘铭恕《斯坦因劫经录》，颇多抄失，兹重录如下，文云：

“壬午年三月卅日龙兴寺僧愿学于乹元寺法师
随愿仓去己卯年十一月廿二日便麦肆硕粟肆硕
其麦粟于大众沙弥面上买绢其愿学有往来
人言道汉地死𠃊其王法师征索此物其物吾他自
不招言道不取。
握缔……”

② 南诏张胜温画卷“菩萨”亦作“卄卄”。

③ 向达《伦敦所藏敦煌卷子经眼目录》谓此卷背写“壬午年龙兴寺僧学便物字样”。夺去“僧愿学”之“愿”字。其依向氏说，定壬午为天宝者，又有张琬《〈菩萨蛮〉及其相关之问题》，载《大陆杂志》二〇卷一、二、三期。

④ 参见藤枝晃：《敦煌之僧尼籍》。

（1）千年凤阙争雄弃，何时献得安邦计？銮驾在三峰，天同地不同。

三峰指华岳，唐人诗所云："天外三峰削不成。"此指乾宁三年（公元 896 年）唐昭宗幸华州事（详《新五代史·韩建传》）。

（2）再安社稷垂衣理，受（寿）同山岳长江水。频见老人星，万方休战征。良臣安国部，金（今）喜回銮凤。从此后太皆（阶）清，齐钦乎圣明。

此首言"从此泰阶清"，应指梁开国事。《旧五代史·太祖纪三》：

> 开平元年八月甲子平明前，老人星见于南极。
>
> 开平二年八月甲寅太史奏寿星见于南方。
>
> 开平三年八月司天台奏："今月二十七日平明前，东南丙上去山高三尺以来老人星见测。"
>
> 开平四年八月，车驾西征，庚午次陕府，辛未，老人星见。
>
> 乾化元年八月癸亥，老人星见。

此后不书老人星，此词言"频见"，可定作于开平、乾化左右。因知同卷中《感皇恩》二首所言：

> 朱紫尽风流，殿前卿想（相）对列诸侯，叫呼万岁愿千秋。
>
> 百僚卿相列排班，呼万岁，尽在玉阶前。

《通鉴》记梁受禅，百官舞蹈称贺事正相合。疑《感皇恩》一类之词作于此时。故此 P·三一二八卷中之词，有唐昭宗乾宁三年（公元 896 年）、梁太祖开平元年（公元 907 年）二事，可为年代之定点。

（三）P·三三六〇《大唐五台曲子》之年代

P·三三六〇为《大唐五台曲子》五首，寄在《苏幕遮》。[1] 别有《五台山赞文》，敦煌所出同卷甚多。任氏据许国霖书录北京"咸"字一八号赞文之第二首曰："大周东北有五台山。"定此《苏幕遮》为武后前后作品（《初探》，261 页）。按《五台山赞文》若 P·四六二五云："大州东北有五台，其山高广与天连。东台往见琉璃国，西台还见给孤园。"及列宁格勒卷亦作"大州东北

① 参见那波利贞：《〈苏幕遮〉考》，见京都帝国大学《纪念史学论文集》。

有五台山"（L赞文四四）。"周"及"州"之同音别写①，非武则天之周也。

五台山佛教著于《清凉传》，相传文殊师利说法于此②，亦其常镇毒龙之所③，故《五台山赞文》有"毒龙已除为天海，文殊镇压不能翻"，即指此也。自唐代宗时王缙建金阁寺，五台佛教益盛。④ 四方大德，辐辏其中，异国远来巡礼者尤众。吐蕃且遣使来求五台山图。⑤ 大历间南梁法照来五台入化竹林寺；敦煌经卷中有法照之《净土五会念佛诵经观行仪》（P·二〇六六）。至于《五台山曲子》，又有唐明宗天成四年写本（S·二〇八〇＋S·四〇一二）；《五台赞文》，有宋太宗太平兴国四年永安寺本（P·二四八三），皆甚迟之物。按S·四〇一二与S·二〇八〇合为一卷，经缀合后，知所谓《大唐五台曲子》五首者，大唐应指后唐。S·三七三李存勖诗：皇帝癸未年（即同光元年）迎太后句云："孝道未能全报得，直须顶戴绕弥山。"《旧五代史》二十九、三十二，同光元年五台山僧献铜鼎。S·五二九定州开元寺僧牒署："同光二年五月廿九参学比丘归文状。"正面记大唐国阎浮提之名山，第一为五台山，兼记中与四方各台周围八百里大寺十一所僧尼一千余人，可见后唐初五台佛教情形。《旧五代史》七十一《许寂传》云："同光时，以方术著者，又有僧铖惠，铖惠初于五台出家，能修戒律……自云能役使毒龙，可致风雨，其徒号曰降龙大师。"⑥《新五代史》七十四："同光元年，新罗国王金朴英遣使者来朝贡。长兴四年，权知国事金溥遣使来。"按渤海国僧素贞早于太和二年到五台灵境寺；《三国遗事》载太和元年八月五日，新罗净神太子宝叱徒与弟孝明太子同隐入五台山。至同光时新罗遣使来五台，此赞所述新罗王子即指太和事。

S·三九七，记五台山佛殿及旅行日程，为五代佛教宝贵资料⑦，附抄于此：

于大安寺下，其寺寺前有五凤楼，九间大殿，九间讲堂，一万斤钟。

---

① 任氏又举卷中"国"字作"囻"，认为作武后之证。按《献忠心》："早晚得到唐囻里。""国"字作"囻"；P·三〇八六"那梨记囻名"，"国"亦作"囻"，敦煌卷此例甚多。

② 参见《文殊师利菩萨现宝藏陀罗尼经》。

③ 参见《御览》四十五引《水经注》。

④ 参见两《唐书·王缙传》。

⑤ 参见《旧唐书·敬宗纪》。

⑥ 降龙大师名李诚惠，本蔚州灵丘人，详《广清凉传》。

⑦ 五台山佛教史迹，详小野胜年、日比野丈夫合著之《五台山》，巴黎 Musée Guimet 有五台山图，为极重要文献。敦煌莫高窟中有五台山图，宿白有文（载《文物参考资料》二卷五期）记之。又参 Pelliot 文 B. É. F. E.-O. Ⅷ，504 及 P. Demiéville：*Le Concile de Lhasa* 注 188 页及 376～377 页。

大悲院有铸金铜大悲菩萨四十二擘，高一丈二尺。修造功德主、大德内殿供奉慧胜大师，赐紫澄漶。弥勒院主内殿供奉净戒大师，赐紫澄漪。次有经藏院，有《大藏》五千六百卷，经并足。文殊院有长讲《维摩经》座主继伦。门楼院有讲《唯识论》、《维摩经》、造《药师经钞》座主道枢。寺后有三学院，内长有诸方听众经律论进业者，共八十人。院主讲《唯识论》、《因明论》、《维摩经》。六时礼忏，长著布衣，不见夫人娘子。有寺主大德，赐紫讲《维摩经》及文章怀真。药师院有长讲《法花经》，六时礼忏，著布衣崇德。（下缺）

按此下另黏接一纸，墨甚淡，文云：

五月廿一日从北京出，至白杨树店冯家宿，计五十里。五月廿二日到大于店尹家投宿，计七十里。五月廿三日到忻州南赵家店，六十里。廿四日从忻州行至定相县，四十里，张家宿。廿五日从定相起至臺山南门建安尼院宿，计四十里。文殊堂后大榆树两个。廿六日从建安尼院起，至大贤岭饭，四十里。兼过山，名思良岭，又到佛光寺，四十里，宿。廿七日夜见琞（圣）灯一十八遍现。兼有大佛殿七间，中间三尊两面文殊普贤菩萨。弥勒阁三层七间，七十二贤万菩萨，十六罗汉，解脱和尚真身塔，锁子骨和尚塔，云是文殊普贤化现。常住院大楼五间，上层是经藏，于下安众，日供僧五百余人。房廊殿宇，更有数院，功德佛事极多，难可具载。廿九日从佛光寺起〔到〕，又至圣寿寺尼众所居受斋食，相去十里。斋竟，又行十里，到福圣寺，寺有（下缺）

三、敦煌曲之作者

（一）"御制"问题

唐季五代诸帝多能文，尤喜曲子，唐昭宗之《菩萨蛮》、《杨柳词》，其著者也。史载唐昭宗建旆东还，御延喜楼，送（朱全忠）既醉，遣内臣赐（全忠）御制《杨柳词》五首。[①] 梁祖亦嗜歌，曾以单州营妓教头葛大娘所撰新

① 参见《旧五代史》二、《北梦琐言》。

声，令李振填词，付后骑唱之，以押马队，后讹为《喝驮子》。[①] 唐昭宗之《菩萨蛮》，敦煌卷若S·二六〇七所录，不称御制，知抄录者必为五代人。

敦煌曲有题“御制”者，不知何帝所撰。考《新五代史》三十七《伶官传》云：“庄宗既好俳优，又知音，能度曲，至今汾晋之俗，往往能歌其声，谓之御制者皆是也。”今S·三七三为李存勖同光元年迎太后诗。敦煌卷写于同光年间者不一而足，若《叹百岁诗》，当即《五代史》二十七（《庄宗纪》）伶人所奉之《百年歌》[②]，则《御制内家娇》一类，可能为庄宗时之作品。《内家娇》云：“歌令尖新。”《旧五代史》五十六《符存审传》：“妓曰：俘囚有符存审者，妾之旧识，每令击节以赞歌令。”则歌令亦当日常用语也。

《五代史补》：“初，（唐）庄宗为公子，雅好音律，又能自撰曲子词。其后凡用军，前后队伍，皆以所撰词授之，使揭声而唱，谓之‘御制’。至于入阵，不论胜负，马头才转，则众歌齐作。”是当日多目庄宗之作品为“御制”也。

（二）可确知之作者

敦煌曲作者，今多不可考。唐末敦煌籍之文士，见于史传能词者有张策：“策字少逸，燉煌人。……乐章句……妙通因果，酷奉空教，未弱冠，落发为僧。居雍之慈恩精庐，颇有高致。……天祐……为翰林学士，转兵部郎中知制诰……乾化二年秋，卒。所著《典议》三卷，《制词歌诗》二十卷。”（见《旧五代史》十八）

张策集名《制词歌诗》，凡廿卷之多，其中必有倚声之作，惜已失传。P·三一二八中之《感皇恩》，前考应属梁时作品，或出张策手笔，未可知也。

敦煌曲子之作者，今可确知者：

（1）P·三九九四《更漏子·金鸭香》，乃温庭筠作，并见《花间》、《金奁》二集。

（2）S·二六〇七《菩萨蛮》（“登楼遥望秦宫殿”、“飘飘只在三峰下”二首），唐昭宗所作，见《全唐诗》。

（3）P·三九九四《更漏子·三十六宫》、《菩萨蛮·红炉暖阁》，俱欧阳炯作，见《尊前集》。

---

① 参见《碧鸡漫志》。

② 《五代史·庄宗纪》：“初，唐龙纪元年，帝才五岁，从武皇校猎于三垂岗，岗上有玄宗原庙在焉，武皇于祠前置酒，乐作，伶人奏《百年歌》者，陈其衰老之状，声调凄苦。”

（4）S·六五三七、P·三二七一《乐世词·菊黄芦白》，沈宇作，见《国秀集》上《武阳送别》。

附论

其僧人之作可确知者，有悟真，曾作《五更转》、《十二时》，存序；见P·三五五四，其文如下：

谨上河西道节度公，德政及祥瑞《五更转》兼《十二时》共一十七首，并序：

敕授沙州释门义学都法师、兼摄京城临坛供奉大德，赐紫悟真谨〔撰〕

窃以巨唐驭宇，累圣重光，英（英）声跨于百王，盛烈毌（贯）于千古。加以众灵叶庆，瑞牒（牒）牒（此字衍）昭彰。凤篆于是重臻，龟书得以叠朕（映）。一人奏南风之咏，万姓忻东户之春，惣（总）六合以〔为〕家，笼八荒而建国。武丁感梦，求获板筑之宾；文王卜兆，而得垂钩（钓）之士者，则我当今大中皇帝之有天〔下〕也，既有非常之主，必有非常之臣。善政犹传，君臣同德，劬劳百戴（载），经营四方，争匕（亡）吐蕃，终基汉室者，则我尚书之美也。伏惟我尚书涯洼（渥洼）龙种，丹穴凤鵻（雏），禀气精灵，生便五色，讨冯陵而开一道，奉献明王；封秘策而通二庭，安西来贡。天憍（骄）旧族，辄伏而归。吐谷羌浑，自投戮力；誓为肱股，讨伐犮（犬）戎；请扷（拔）沆（坑）埋，引通唐化。尚书量同海〔阔〕，智等江深，遂申一统之图，兼奏九戎之使。既徹（彻）天听，圣主忻欢。十道争驰，一时庆贺。（中略）呈祥表瑞，如斯盛美（美），人具尔瞻，此则尚书之感应也。先述尚书殊待之功，后录尚书祥瑞之应。凡一十七咏，韵乏宫商，上题序云，下申其咏。篇篇钩锁，句句连环，君子赠言，列之于左。其词曰（原卷以下失抄）

P·二七四八卷正面为《古文尚书》；背为《古贤集》一卷，在《长门怨》一首之后，接书《国师唐和尚百岁书》，此即河西僧都统悟真所作。[①] P·三八

① 悟真事迹，详陈祚龙著 *La Vie et les Oeuvres de Wou-tchen*（816-895），载《远东学院专刊》LX，1966，巴黎。

二一为硬黄纸小册，亦书写悟真此《百岁诗》拾首，在《女人百岁篇》后，文字略有异同。又S·九三〇亦录此，不全。

《国师唐和尚百岁书》①

敕授河西都僧统赐紫沙门〔悟真〕②，年逾七十，风疾相兼。动静往来，半身不遂。思忆一生所作，有为实事，虽覽（虽兢）寸阴，无为理中，功行阙少，犹被习气，系在轮回。自责③身心，裁诗十首，虽非佳妙，狂简斐然。散虑摅怀，潸（暂）时解闷，鉴识君子，矜（矜）勿诮焉（焉）。④

以下为诗十首，每首末句皆用"一生身"三字，文见陈祚龙氏《悟真之生平及作品》一书79～89页，兹不录。《桐江诗话》云："罗隐诗篇篇皆有喜怒哀乐心志就之语，而卒不离乎一身。故许浑千首湿，人以'罗隐一生身'为对。"⑤ 观悟真之诗，知"一生身"乃唐人惯语，不自罗隐始也。

P·二〇五四之《十二时》长卷，首尾完整，词中有"中和年"句，必作于僖宗中和以后。卷背有淡墨题端大字一行，文云"智严大师《十二时》一卷"，向为人所忽略。智严之名⑥，见于P·三五五六卷背记僧人借物一条云（卷面录后周时代之《邈真赞》）："智严于道场内思惟，次见一和尚将一银梡（碗）香水，令智严洗净入道场。"与此智严大师恐非一人。考P·二〇五四卷末署同光二年，学子薛安俊书，与之同时有一智严和尚，曾至西天巡礼。伦敦所藏两卷，可考知其事迹：

（一）S·五九八一为一粗厚黄纸，共十八行，文略云："大唐同光贰年（公元924年）三月九日，时来巡礼圣迹，故留后记。鄜州开元寺观音院主临坛持律大德智严，誓求无上普愿救拔四生九类，欲往西天求请我佛遗法，回东夏。……智严回日，誓愿将此凡身于五台山供养大圣文殊师利菩萨，焚烧此身，用酬往来道途护卫之恩。所将有为之事，回向无为之理，法界有情，

---

① P·三七二〇背牒"僧悟真……充释门乂（义）学"，另写"和尚俗姓唐"数字，可证。P·三八二一题作《百岁诗》。

② S·九三〇沙门下有"悟真"二字。

③ "自责"下有"轮"字涂黑，再记卜号于其旁。

④ 此《百岁诗》序，竺沙雅章《敦煌の僧官制度》（载京都大学《东方学报》）亦抄录之。

⑤ 亦见《五代诗话》卷五。

⑥ 高僧法号智严者，有宋元嘉时人，见《高僧传》三；又有于阗国籍，唐景龙时人。

同证正觉。"①

（二）S·二六五九为一长卷，背书《西域记》，起屈支国，讫"入北印度境，至滥波国"。题曰"《大唐西域记》一卷第一"。接书《往生礼赞文》一卷，又《十二光礼忏文》（为七言偈），末记下列一行："往西天求法沙门智严西传记写下一卷。"② 行笔风格与《西域记》颇相近，唯字较大，似同一人手迹。

此智严本鄜州开元寺观音院之法律僧，曾至西天求法，作《十二时》之智严大师，殆即此人也。

① 刘录颇有误字，兹据原卷改正。

② S·三七三署名玄奘之《题半偈舍身山》云："忽闻八字超诗境，不借（惜）丹躯舍此山；偈句篇留方石上，乐音时奏半空间。"小注云："在西天。"此五台山之西天也。S·三四二四端拱二年往西天，取卄卄（菩萨）戒之僧志坚状，此西天与智严所言之西天正同，亦在五台也。

中篇　词与佛曲之关系

一、词之起源与佛曲（赞咏），兼论敦煌所出之佛赞集

佛曲一名，见于《隋书·音乐志》西凉部云："舞曲有于寘佛曲。"西凉部起于苻秦之末（4世纪至5世纪），乐府中有佛曲，见于此时。唐太乐署供奉之曲尚有龟兹佛曲、急龟兹佛曲（见《唐会要》三十三）。唐乐府称佛曲分属七调，见于陈旸《乐书》（卷一百五十九），所取材者有佛曲二十六。南卓《羯鼓录》卷末附有诸佛曲调十一曲[①]，此类大抵出于西域之于阗、龟兹及印度。

论词之起源者，向来持论纷如。有从某一词调之出见，以考证词体产生之年代者。胡适之据《南宗定邪正五更转》，证知盛唐时代已有用双调之《五更转》，作为宣传佛教之曲子，即由齐言变为长短不等之三字句与七字句。[②]按佛赞之兴甚早，其用长短句者，为例极夥，不得概目为词。《五更转》之《南宗赞》，形式虽作长短句，而分明题曰"赞"，其非词曲可知。任二北所谓联章曲子，多属佛赞，混入于曲，未免稍滥。苏联出版之敦煌《赞文（附宣讲）》[③]，L·一三六三之《南方赞》，列为"赞类"，甚有卓识。净土宗之赞，

---

① 参见向达《论唐代佛曲》，见《唐代长安与西域文明》新印本，277页。

② 胡适此说载于《史语所集刊》外编第四种《神会和尚语录的第三个敦煌写本》，28～30页。

③ 1963年《东方古代文献丛书》第十五种，莫斯科出版，L. N. MEN′ŠIKOV选辑并序。

有寄以词调出之者，试举南宋乾道间四明宗晓《乐邦文类》卷五所采，则有：

北山法师可旻赞净土《渔家傲》二十首。[①]

西余禅师赞西方《渔家傲》一首。

白云法师净圆《望江南》十二首（《娑婆苦》、《西方好》）。

三家之作，正为词体，即其显例。亦犹《五台山佛赞》，除寄在《苏幕遮》之《五台山曲子》外，余均为赞而非词也。《乐邦文类》为书分十四门，始经咒而终乎诗词，卷五收赋铭、偈颂、诗词等项。其词一项，混收和陶潜《归去来词》三家，可见偈颂与词之严有区分，且见词之为体。南宋初仍沿唐末词附于诗之观点，故知赞之与词，不宜混淆。

赞在中国文学史上应用最广。主要有三方面：

（一）用于史书人物之评骘，为史述赞。

（二）与图画结合者为画赞，《邈（貌）真赞》。

（三）与音乐歌唱结合者，特别发展为宗教文学之主要角色，佛教、道教之偈赞或赞咏属之。

敦煌发现之文学材料，“赞文”占极大多数，佛教徒使用尤广。图像貌真及讲唱赞咏，多撰赞为之。释氏歌赞，出于梵音。《高僧传·经师》篇总论云：“天竺方俗，凡是歌咏法言，皆称为呗。至于此土诵经，则称为转读，歌赞则号为梵音。”P·三一九〇有〔道〕安法师《念佛赞文》，起“三十三天仏最尊，万物中贵□过人”，终于“当来极乐佛边期”句，此《念佛赞文》为七字一句，仍是齐言。《续高僧传》五，释僧旻尝于讲日谓众曰：“昔弥天释道安每讲，于定坐后，常使都讲等为含灵转经三契。”道安之著名，由于集制三科：上经、上讲、布萨等（《法苑珠林》三十六《呗赞》篇）。按道安此法似本诸支谦。《开元释教录》谓：“谦（支谦）又依《无量寿》、《中本起经》制《赞菩萨》连句梵呗三契。”连句即连续念之，自是以后，呗赞朋兴，并汹成专集。梁有《经呗导师集》；萧子良著述有《赞梵呗偈文》一卷（见《出三藏记》）。唐时此类总集尤夥，若僧宝道《呗赞》六十首（鲁国都昂（高卿）撰，《开元释教录》），善导所集《往生诸赞》三种，均收入《大正藏·诸宗部》（第四十七册），与法照之《五会念佛仪赞》，皆净土之要典也。

敦煌所出赞集不少，余所目见，举其重要者：

P·三三七三，首题“敬法门”三字，空三格，末题曰“三课一本”。背

① 可旻《渔家傲》，见《全宋词》新印本，2426页，上海，中华书局印，1965。

为《归西方赞》(多用“归去来”三字作和声，余皆七字句)、《四十八愿赞》、《随心叹西方赞》、《西方杂赞》，皆七言一句。按此四赞为《净土念佛行仪》，已见P·二〇六六。

P·三〇五六，王重民题为《佛家诗词总集》，其中如《归去来》、《入山学》、《山中乐》、《出深山》诸赞皆习见。诸体有五言、六言，又七言转韵杂以三字句。兹举一首为例：“处众未曾同轰轰，孤触未辞无伴侣，或在深山旷野中，身心无知如灰土。空无主。春秋冬夏常不变，家（寂）莫（寞）游游无处所。学兹父。四大五阴腐烂宝，誓愿为君作梁柱。”亦有七言连用同韵者，例如：“抱女坐禅心不缘，对事不乱色不韋（牵），孤女京（寡）妇同房眠。”此皆古诗之属，未见词体。

其著明年月者，则如：

P·二〇六六，卷前以咸通六年二月僧福威牒装裱，即法照《净土五会念佛诵经观行仪》卷中，背总题曰“《归西方赞》一部”，此卷已收入《大正藏》卷八十五。

P·二九六三，即《净土念佛诵经观行仪》卷下，末有大历九年冬及乾祐四年题记。卷中《随心叹西方赞》为唯休述，余若《西方极乐赞》、《净土五会赞》、《净土法身赞》皆法照所撰。背为《南宗赞》一本及《五更转》，凡此均是赞而非曲。

P·四五九七[①]此卷背有“管内都僧统贤照”字样，及下列年号：

咸通九

光化四年九月三日

光化三年五月廿日弟子比丘律师念记准状不灵

光化四年九月十五日灵圆寺法晉（字缺半）

咸通九年正月四日每学生计书卷

咸通九年三月十八日方文晟念佛德

卷之正面为赞文，文极多，录目如次：

① 按S·六六三一多书赞偈，可与此卷参照，自《归极乐去赞》至《维摩五更转十二时》，与此卷情形全同。

《和菩萨戒文》、《惠水文》一本。经云："和云：'莲华藏戒，今日得闻众（苦），倾心愿垂广说。'"

《西方乐赞文》。

《散华乐赞文》。和声小字，旁注三字句："满道场，散华乐。"

《般舟梵赞文》

《香汤赞文》一本。

《四威仪赞》——行威仪、住威仪、坐威仪、卧威仪（七言诗格）。

《卧轮禅师偈》："卧轮无伎量，能乏百思想。……"（按《卧轮偈》见S·一四九四《卧轮禅师看心法》。）

《受吉祥草偈》。

《大乘中宗见解要义别行本》。

《香赞文》、《花赞文》。

《游五台赞文》。（以"游五台"，"香花供养佛"双行作注，疑是和声。）

《辞父母出家赞文》一本。

《义净三藏赞》——释门副教授金髫撰。

《罗什法师赞》——释金髫撰。

《唐三藏赞》——释利济撰。

《稠禅师解虎赞》——释僧函撰。

《金刚五礼文》。

《金刚五礼》一本。

《五台山赞文》并序。

《寅招礼》。

《九想观诗》一本。

《佛母赞》一本。

《菩萨安居解夏自恣法》一本。

《辞道场赞》（小注有"道场"、"同学"）。

《请十方贤圣赞》一本。

《送师赞》一本（小字注"花林"）。

《劝善文》、《说偈文》、《十二光礼法身礼》一本。

其次附述《五台山赞》。敦煌卷中五台山咏，除曲子六首寄《苏幕遮》

外，习见者又有《五台山赞》二种：一为题金台释子玄本述之《五台山圣境赞》；另一为"道场屈请暂时间"一首，题曰《五台山赞文》。P·四六四一《五台山圣境赞》起句云：

> 金剎（刹）真容化现来，光明花藏每常开。天人共会终难识，凡圣同居不可裁。五百龙神朝月殿，十千菩萨住灵台。浮生踏著清凉地，寸土能消万劫灾。

按此首即《赞大圣真容》；此卷末题《五台山赞》一本，每首删去篇题，又不分章，连接书写，如无P·四六一七对勘，几误会八赞为一长篇也。P·四六一七与此同文，题曰《五台山圣境赞》，金台释子玄本述大圣真容。其末行为《大乘五更转》，只得"一更礽，妄想真如不异居"句，以下则缺，于此可见《五台山赞》与《五更转》等每连在一起。P·四六二五、P·四六四七、P·四六〇八背，及L·一三六九、P·一三六二皆为《五台山赞文》，七言四句，起曰："道场屈请暂时间，至心听赞五台山；毒龙已除为天海，文殊镇押（压）不能翻。"此篇五台分咏于每首之后，有"佛子、《文殊师利菩萨》、佛子"等唱为和声，或双行书写。以上各卷《五台山赞文》，多与他赞合抄，如P·四六〇八《五台赞文》后，接书《十空赞》及《南宗赞》（有"一更长，如来智慧心中藏"句）。此卷正面斋文，末记："维时大宋太平兴国五年庚辰岁九月五日立契赤心乡百"之字样。P·四六四七《五台山赞》后，接书《悉达太子逾城念佛赞》；L·一三六九为《人山赞》，《五台山赞文》下接书《长安词》。

二、词与法乐（法曲）梵唱及僧人之改作旧曲

法曲[①]其始似出于梵曲。南齐有法乐，即所由昉。梁僧祐《出三藏记》十二著录有：

> 齐文皇帝制《法乐梵舞记》。
> 齐文皇帝制《法乐赞》。
> 齐文皇帝令舍人王融制《法乐歌辞》。

---

① 丘琼荪《法曲》（载《中华文史论丛》五号）考论甚有条贯，唯未溯及法乐。

齐文皇帝即文惠太子①，《南齐书·文惠传》云："太子与竟陵王子良俱好释氏，立六疾馆以养穷民。"竟陵王萧子良实与文惠以佛教倡导，于喁相得。同书《竟陵王传》云："与文惠太子同好释氏，甚相友悌。……于邸园营斋戒，大集朝臣、众僧，至于赋食行水，或躬亲其事。"文惠以建元四年四月集僧众于玄圃园（《广弘明集》十九），于其子郁林王且用佛号，取名法身。萧子良亦屡发讲，著《净住子》三十一条②，宣扬释教。王融并为之作颂③，融盖竟陵王八友之一也。（《梁书·武帝纪》）

《广弘明集》三十有王融《法乐歌辞》十二章，凡歌《本起》、《灵瑞》、《下生》、《在宫》、《四游》、《出国》、《得道》、《双树》、《贤众》、《学徒》、《供具》、《福应》，乃咏世尊一生行迹。《乐府诗集》七十八收录之，称《法寿乐》（多一"寿"字），此即南齐法乐之歌辞也。当时必配以梵唱，且有乐舞，故曰《法乐梵舞》；谓之法乐者，犹其主要乐器之鼓，亦曰"法鼓"也。王融之《法乐歌辞》乃谱释迦事迹，其乐亡而文字幸存焉。

释氏经呗，传说出于曹植，近人疑其假托。④ 然《高僧传·经师》总论称："（植）既通般遮⑤之瑞响，又感渔山之神制，于是删治《瑞应》、《本起》，为学者宗。传声三千有余，在契则四十有二。"僧祐《出三藏记》收《经呗导师集》，具著其目，凡二十一首。第一种曰《帝释乐人般遮琴歌呗》。注云："出《中本起（经）》。"其中又有陈思王《感鱼山梵声制呗记》、支谦制《连句

① 《南齐书·郁林王纪》："追尊文惠皇太子为世宗文皇帝。"

② 参见《净住子·净行法门》三十一条，现载《广弘明集》二十七。敦煌卷P·三〇七八刑部格背佛经引《净住子》一条，又见S·七二一。《宋史·艺文志》有萧子良《统略净住行法门》一卷，列在"道家类"，非。《净住子》今存，共十卷。

③ 王融所作颂均附于每门之末，其体四、五、七言皆备。明臧懋循《古诗所》卷五十载王融《努力门》、《回向门》二诗；王运熙《乐府诗论丛》附记此为七言诗，见于佛家韵语者。不知此乃《净住子之颂》，自"毕故止新门"二十一以下皆七言也。《全齐诗》据《初学记》收王融《净行诗》十首，实即《净住子》之五言颂。又《古诗所》录谢灵运《法门颂》"出不自户将何由"一首，据《广弘明集》，实乃王融《净住子颂》之第二十六"敬重正法门颂"，非康乐之作，附为订正于此。

④ 关于梵呗，参考《法宝义林》"bombai"条，及"Tsaur Jyr and the introduction of Fannbay 梵呗 into china" by K. P. K. Whitaker, B. S. O. A. S. 1957。

⑤ "般遮"二字又见《续高僧传·杂科》声之总论："新声助哀，般遮屈势之类。"孙楷第云："疑即般涉乞食之异文。"（按即pañcaśikha。仍参《法宝义林》"bombai"条）《高僧传·经师》篇，东晋建业建初寺《支昙籥传》云："所制六言梵呗，传响至今。"则其体尚有六言者。

梵呗记》、康僧会传《泥洹呗记》，知三国吴、魏均有梵呗之制。[①] 梁时尚有记录，而大抵以《本起》及《涅槃》之故事为内容；厥后若昙凭之诵《三本起经》、慧忍之制《瑞应四十二契》，具见《高僧传》。《大唐内典录》卷二有五言《咏颂本起》一百四十首，亦其流裔也。王融之《法乐歌辞》各五言体，然其《净住子》各颂，则兼有七言之作，盖当时七言亦甚通行。《高僧传·僧辩传》云：

> 永明七年，司徒竟陵文宣王（子良）梦于佛前咏《维摩》一契，因声发而觉即起，至佛堂中，还如梦中法更咏《古维摩》一契。……明旦，集京师善声沙门及僧辩等，集第作声，辩传《古维摩》一契，《瑞应七言偈》一契，最是命家之作。

僧辩之《瑞应》即为七言偈也。一契即一 gāthā[②]，一句而已，而转读可以返折旋弄，是谓作声。竟陵能咏《维摩》一契，必待沙门为之作声，用转折之唱法出之，即成梵呗。齐文皇帝所制之法乐，既有梵舞，必合以呗响，其为佛曲，可无疑义。[③]

《隋书·音乐志》梁普通中记：旧三朝设乐，所奏凡四十九项，"其（第）四十四设寺子遵（《乐府》引作导）《安息》、《孔雀》、《凤凰》、《文鹿》、《胡舞》、《登连》、《上云乐》、《歌舞伎》"。是《上云乐》、《歌舞伎》[④]，梁以前已有之，其中有安息《胡舞》，可见是时胡汉乐舞之混合。《隋志》又言："（梁武）即位之后，更造新声。帝自为之词三曲，又令沈约为三曲以被管弦。帝既笃敬佛法，又制《善哉》、《大乐》、《大欢》、《天道》、《仙道》、《神王》、《龙王》、《灭过恶》、《除爱水》、《断苦转》等十篇，名为《正乐》，皆述佛法。又有法乐童子伎、童子倚歌梵呗，设无遮大会[⑤]则为之。"《南史·臧盾传》

① 《开元释教录》："（僧会）又传《泥洹呗声》，清靡哀亮，一代模式。"又云："（支谦）又依《无量寿》、《中本起经》制《赞菩萨》连句梵呗三契。"此并吴之梵呗。

② gāthā 汉译为句，见《翻译名义大集》一四六〇。

③ 《出三藏记》十二有齐太宰竟陵文宣王《法集录》，萧子良所著有梵行书目共十六帙，内有《赞梵呗偈文》一卷，《梵呗序》一卷，《转读法并释滞》一卷，惜均失传。

④ 参考任半塘《唐戏弄总说》，199～202页；《萧衍、李白〈上云乐〉的体和用》（载《中华文史》二号）；滨一卫：《伎乐源流考》（《中国文学报》九，京大，《论〈上云乐〉》）。任氏谓《上云乐》为上演穆天子事，恐难信。

⑤ 无遮大会祈祷文，P·三九七八有句云："倾心精室，既当请圣之时；四部云臻，方值无遮之会。"

载："中大通五年，武帝于同泰寺设四部大会，众数万人，驯象狂逸。"梁之新声命曰《正乐》，皆述佛法。梁有法乐童子伎，由童子倚歌而唱梵呗，当是据南齐之法乐，由僧人而推广及于童子者。武帝此类佛曲，今已无存。别有《上云乐》，则为歌颂神仙之道曲，作于天监十一年冬。《上云乐》乃据《西曲》加以改造，出于当日乐令吴安泰及内人王金珠之手（见《通典》一百四十五，及《古今乐录》）。又商客巴陵游三江口，往还所作之《三洲曲》，武帝亦于是时改其旧辞。《古今乐录》云："梁天监十一年，武帝于乐寿殿道义竟，留十大德法师设乐，敕人人有问，引经奉答。次问法云：'闻法师善解音律，此歌（指《三洲歌》）何如？'法云奉答：'……应欢会而有别离，"啼将别"可改为"欢将乐"。故歌和云：三洲断江口，水从窈窕河傍流，欢将乐共来，长相思。'"法云所改者为辞之内容，旧辞"啼将别共来"，法云易"啼将别"为"欢将乐"[①]。梁武之《正乐》十曲，其中有《大乐》、《大欢》，易"啼"为"欢"，换悲观字眼为乐观，以符释氏之旨，亦逢迎人主之意耳。《三洲》属于《西曲》，《西曲》多商人之作。《诗纪》南齐卷七，释宝月《估客乐》二首，齐武所作者，使宝月奏之管弦，月又上此二曲，曲凡四章[②]，盖以《西曲》入乐。齐梁之间，多由僧人参与其事。凡僧人之改作旧曲，合以梵响，便成新声。宋《高僧传·读诵》篇云："今之歌赞，附丽淫哇之曲，敷为梵奏，此实新声也。"此等事不始于赵宋，自法云、宝月已是如此。

三、偈赞与长短句

长短句不得概目为词。长短句之名，宋时已极流行。观第 9 世纪编成之梵藏汉对校之《翻译名义大集》[③] 一四五六号：

梵　Miçrakam
藏　Spel-ma
汉　长短句

① 《乐府诗集·懊侬歌·题解》引《古今乐录》："天监十一年，武帝敕法云改为《相思曲》。"参王运熙《乐府诗论丛》，32、33 页，及王氏《六朝乐府与民歌》，27、28 页。

② 宝月《估客乐》亦见《玉台新咏》卷四《近代西曲歌》。《古今乐录》："《估客乐》者，齐武帝所制也。"见《全齐诗》，乃五言四句。

③ 参榊亮三郎撰序。

和译以为即“诗与散文之混合”。梵剧中 prose＋verse，即所谓 miçrakam 者也。藏语 spel-ma，亦指 byad〔＝tshigs-byad〕〔verse〕，lhug〔＝tshig-lhug〕（prose）。spel-ma 指诗与散文之混合[①]，即佛经之体裁亦往往如此。禅月大师（贯休）逸诗《赞念法华经僧诗》云：“常诗菡萏白莲经，屈指无人得相似。……短偈长行主客分，不使闲声挂牙齿。”（S・四〇三七）此长短句乃指短偈长行而言，与词无关。在吟诵时，长短尚有主客之分，此即转读之功能，朱湾有《听法华经歌》，曰念曰转，固一义也。

东坡曾目词为“长短句之诗”，《与蔡景繁书》云：“顷示新词，此古人长短句诗也。”（《续集》五）南宋初，郑刚中《乌有编序》则云：“长短句亦诗也；诗有节奏，昔人或长短其句而歌之。”盖以长短句生于乐府，故仍以诗目之。词之称长短句，至王灼《碧鸡漫志》则屡屡言及，如云：“王荆公长短句不多。”“东坡先生以文章余事作诗，溢而作词曲……或曰长短句中诗也。”“政和间，曹组元宠皆能文，每出长短句，脍炙人口。”“（李易安）作长短句，能曲折尽人意，轻巧尖新，姿态百出。”此外，姜夔《长亭怨慢》小序云：“予颇喜自制曲，初率意为长短句，后协以律。”至是以“长短句”为词之名称，方告确立。唯敦煌曲中始终未见“长短句”一名，《全唐诗》（八五九）吕严有长短句及《渔父》词一十八首，乃出依托。

四、赞咏在道、释文学上之发展及其与曲子之分途

敦煌词曲资料，除曲子词外，以佛曲为多。任二北撰《敦煌曲校录》，分为普通杂曲、定格联章及大曲三类。定格联章几全为佛曲，此类佛曲，不能概目为词，任说似嫌泛滥。词之起源与佛曲虽有密切关系，然其合流及分歧之处，有仍须详细讨论者。早期之词，有施于歌唱或仅备讽诵，歌唱形为赞颂，讽诵成为歌诀。歌唱之词，溯其渊源，大抵有法曲、大曲及小唱三大别。

---

① 藏语 spel-ma 与 re-mos（）同义，本指混合。文学上 spel-ma 谓 composition of poetry and prose，CF. DAS，*Dictionary* 801。藏语资料，承 R. Stein 教授指示，附此致谢。

法曲中部分即为佛、道之歌词。

释、道传说，一向杂糅。如梁武之《上云乐》，本为道曲，而又吸收《老子化胡经》故事以夸张之。梁时兼弘扬道、释二教，观庾信有《和阐弘二教应诏诗》[①]，可知其概，乐府与佛、道曲相结合，最足注意者，厥为和声之运用，道教与佛教之歌赞均采取之。

和声之兴，汉时之声曲折，实其萌芽。[②] 六朝乐府之和送声为清商曲之特征。[③] 汉之声曲折，今不能详。道家音乐步虚与佛家之梵咏，在六朝时亦复混合。寇谦之《云中音诵》，即“华夏诵步虚声”，用十八虚声于斋法时行之（见杜光庭《太上黄录斋仪》一），又称《转声华夏赞》（见《道藏》中《玉音法事》）。刘宋时道调步虚声与梵咏并见（陈国符《道乐考略》），庾信有《步虚词》十首[④]，《乐府解题》：“《步虚词》，道家曲也。”唐时醮仪，有《步虚词》八首（每首五言八句，如前）。《册府元龟》记道士玄辨论天宝十载之道士步虚声。《唐会要》：“天宝十三载太乐署供奉曲，内林钟宫道调。”《步虚曲》属燕乐，《全唐诗》韦渠牟有《步虚词》十九首。至宋太宗撰《步虚词》十首，乃为《西江月》（五言句数不定）。此道曲步虚之演变大概。其始已原于北魏，至宋时又寄以《西江月》词调，如佛曲《五更转》之寄《喜秋天》之例。

今所欲说明者，为六朝以来道曲与佛曲均同样发展。二教在咏赞之文学作品，互相模仿。佛教有《散花乐》，道教亦有《散花词》（宋真宗所作者，有五言十首、七言十二首）。佛教有《十二时》，道教有《十二时龙虎神丹歌》。佛曲有《五更转》，全真教亦有《五更转》、《如梦令》，道教对于佛教，亦步亦趋。

道藏《玉音法事》中之颂词一类，如五、七言《散花词》、《三涂颂》，皆剽自释氏。道曲字旁，或注四声，或注云众和，与日本所传《净土赞》之记平、上方法可参较[⑤]。道教乐谱表声音曲折以[illegible]号，今保存于绍兴之高腔（说亦见陈氏《道乐考略》）。释、道在文学音乐上之交流，可见其概。（参《法宝义林》梵呗条，戴密微教授有另文讨论。）

---

① 见《全梁诗》。

② 参见逯钦立：《四声考》。

③ 参见王运熙：《论六朝清商曲中之和送声》。

④ 庾信之《步虚词》及五言古诗，张旭以草书写之，见新印张旭帖。

⑤ 参见塚本善隆《唐代中期の净土教》申论《五会法事赞》之赞诗，其转读之法，记明平声、上声、缓急等。

道、释于赞咏有其仪轨，勒成专集，故净土宗法照编有《念佛观行仪》（P·二〇六六）。《宋史·艺文志》有太宗、真宗《三朝传授赞咏仪》二卷，即张商英所编。今《道藏》中有商英《金箓斋三洞赞咏仪》是也。《道藏》洞真部赞颂类之《三洞赞颂灵章》（内有颂、章、歌、赞、宝颂、偈颂等目），亦即此类。

咏赞在宗教上之运用，佛教与道教同样发达。道书之分类，特辟赞诵一门。观敦煌本《太玄真一本际经圣行品》第三[①]论道书之分类云：

（上略）所受诸洋，虽复无边，总括条疏，唯十二事。部类分别，随根不同，一者自然本文，二者神符，三者宝诀，四者灵图，五者谱录，六者戒律，七者威仪，八者方法，九者术数，十者记传，十一者赞诵，十二者章表。……赞颂者，众真大圣，巧饰法言，称扬正道。令物信乐，发起回向，生尊重心。

可知赞诵一科，唐初已独立为道书十二事之一。《云笈七签》引《道门大论》，言道书分十二部[②]，第十一为赞颂，其说曰：

赞颂者如《五真新颂》、《九天旧章》之例是也。赞以表事，颂以歌德。故诗云："颂者美盛德之形容。"亦曰偈；偈，憩也。以四字、五字为憩息也。

又解说十二部先后次序之义云：

前言诸教，多是长行散说；今论赞颂，即是句偈，结辞既切，功满德成。

此种分类方法，正沿唐以来之旧规，而散说与韵语分开，与佛家咏赞之体，实宜区别也。

① 《本际经》多为开元二年道士索洞玄写本，其卷四P·二八〇六为鏊壂（证圣）元年闰二月廿九日神泉观师记思庄写本102页，则武周时物。

② 道书分类详《道教义枢》卷二《十二部义》；又吉冈义丰《道藏编纂史》130页《十二部名称异同表》。

五、和声之形态及其在词上之运用，兼论佛曲之乐府

向来论词之起源者，多主泛声填实之说。① 自新资料逐渐发现，此说似宜修正。泛声、和声之法，汉六朝乐府已习用之②，不限于佛曲，道曲亦然③。佛曲多添和声，其由佛徒改变新声者，以梁武天监十一年法云法师④用《三洲歌》改制《江南弄》为最著。《古今乐录》谓是年武帝敕法云改《懊侬歌》为《相思曲》，同年冬武帝又改《西曲》制《江南弄》七曲，《上云乐》七曲，皆有和声。三者皆天监十一年事。《江南弄》之和声，为三、五字句式。

唐词和声之例，见皇甫松《竹枝词》六首，即以"竹枝"、"女儿"为和声，例如："槟榔花发竹枝，鹧鸪啼女儿，雄飞烟瘴竹枝，雌亦飞女儿。"此则为衬字之例。按《巴东三峡》之《女儿子》，刘毓盘谓即唐人《竹枝词》所自出，今观此《竹枝词》以"女儿"二字为和，其说可信。

胡仔云："《瑞鹧鸪》犹依字易歌，若《小秦王》句法，长短不等，必杂以虚声，乃可声耳。"是在非齐言之词句，必求助于虚声。同时，唱词必用余音助声，张炎《讴曲旨要》第八首云："哩字引浊啰字清，住乃啰哩顿𠺕唆。"元李冶《敬斋古今黈》记广宁乐工歌《渭城曲》，起二句及末二句于第四字下，以"剌里离赖"为和声。金时道曲，如王喆《全真集》中之《捣练子》，每阕末皆用"哩啰唆、哩啰唆"六字。又《卜算子》以"前后各带喝马一声"加于本调。而王丹桂《草堂集·齐天乐》下片四字对句，作"啰噔哩噔，唇歌舌证"。今按佛曲之《悉昙颂》前小序云：

> 唐国中岳释沙门定惠法师翻注，并合秦音，鸠摩罗什《通韵》。鲁流卢楼为首。

鲁流卢楼，原为梵音字母之ṛ、ṝ、ḷ、ḹ，故《俗流悉昙章》八首，每首上片之末句，必用"鲁流卢楼"四字为和。《渭城曲》之"剌里离赖"及后来之

---

① 朱子《语类》一百四十云："古乐府只是诗中间却添许多泛声。"

② 参见王运熙：《论六朝清商曲中之和送声》，见《六朝乐府与民歌》，102 页。

③ 梁时道曲之《方诸曲》、《玉龟曲》、《金丹曲》，杂歌辞之《江南曲》、《龙笛和》、《采莲曲》皆有和。

④ 释法云传见《续高僧传》卷五；《大正藏》二〇六〇，463 页。

“啰哩嗡唛”，皆其音转，故演为无义之和声，其法道、释均流行之。

佛曲和声，大抵可分有义与无义二种。有义者，每以主题为和，间系于句首，如《早出缠》、《入山乐》、《山中乐》、《出深山》（P·三〇五六）；《净土乐》、《乐住山》（P·二七一三）；或用呼格（vocative），如《五台山赞》之书仏子文殊号（P·四六二五）；或侧书作小字双行以示别，若P·四六〇八之《仏子》、《大圣文殊师利菩萨》，则如唐词之衬字。无义者，如《悉昙颂》“鲁流卢楼”之用于句腹，则犹《渭城曲》第四字下之用“剌里离赖”也。施于句末之和声，如P·三一二五小曲起句之“何何嗜”、《十二月诗》末之“也⺀也⺀”，则犹是汉代乐府之“贺⺀何⺀”旧式。

和声有省略者，若S·五八九二《好住娘》只书一“好”字，P·三五五二则但记“音声”二字，表示虚声。摩尼教经典如S·二六五九亦见和声，且有二叠、三叠之名，如《阳关三叠》之例。西藏歌辞章末亦有添和声，如si-li-li、spu-ru-ru[①]，具见和声之作用流行甚广。

佛曲与乐府之关系约有二类：一为佛曲套入乐府旧曲，寄以谱出者，举例论之：

《行路难》　原为北狄乐歌，辞颇疏质，晋袁山松好之，以为挽歌。[②]范晔、颜延之均善挽歌[③]，谢几卿醉则执铎挽歌[④]，佛徒袭用之，有《澄心行路难》等。

《五更转》　陈伏知道有《从军五更转》，佛曲套用之最夥（详见专章）。

《百年歌》　原陆机作，后来佛曲有《缁门百岁篇》，唐李可及为《叹百年》舞曲，哀我生之须臾，亦挽歌之流亚也。

《归去来》　此曲以“来”字为尾声。《西乌夜飞》：“白日落西山，还去来。”梁《鼓角横吹曲》：“逐郎归去来。”梁武童谣：“逐欢归去来。”[⑤]俱是明征。按《晋书·隐逸传》已有“祈孔宾、孔宾隐去来，隐去来”语，在陶潜之前。佛曲之《归去来》，当亦袭此。[⑥]

---

① 参见R. A. Stein, *La Civilisation Tibé' taine*, p. 217。

② 参见一海知义：《挽歌考》，载《中国文学报》一二，京都。

③ 参见《南史》卷三十二、三十四本传。

④ 参见《梁书·谢几卿传》。

⑤ 参见王运熙：《六朝乐府与民歌》。

⑥ 参见吉冈义丰：《关于归去来辞》（载《中国文学报》六），又《归去来の辞与佛教》（见《石滨古稀纪念东洋学论丛》，610页）。唐人张炽有《归去来引》，日本圣武天皇《宸翰集》中亦有《归去来》。

至于寄某词调，如《大唐五台曲子》寄在《苏幕遮》及曲子《喜秋天》，皆其著例。挽歌一类，合于释氏无常之旨，因而特别采用。又此类歌曲盛行民间，故释氏借为宣传工具焉。

二则纯为梵曲，后演成词牌；《婆罗门》、《悉昙颂》而外，如《舍利弗》、《摩多楼子》、《达磨支》、《浮图子》、《毗沙子》，皆由梵曲而来，后或为教坊曲（见《乐府诗集》七十八《杂曲歌辞》类）[①]，故李贺有《摩多楼子》，温庭筠有《达磨支》，尹鹗有《金浮图》。《归去来》唐为佛曲，至宋而为词调，是以柳永有《归去来》词。杨慎《词品》云："李郢诗言变梵呗为艳歌。"即此类也。

法曲中有"胡夷里巷之曲"，自北朝来已有人编集，如后魏太常令崔九龙所记"谣俗四夷杂歌"共五百曲，及《外国伎曲》三卷，惜其书已亡。《唐会要》太簇商有禅曲，又《食曲》（疑是《大食曲》）内有：《阿弥陀》（众僧用）、《观世音》、《佛帝利》、《大乘》、《婆婆阿弥陀》、《悉家牟尼》、《毗沙门》等，明为佛曲，除《毗沙门》与梵曲《毗沙子》或有关系，余则未闻。

六、敦煌曲与乐舞及龟兹乐

敦煌卷所见寺僧颇嗜文学，如灵图寺僧之抄白居易《柘枝妓诗》（P·三五九七）[②]，非仅文学之用。当日寺院兼习乐舞，S·三九二九节度押衙知画行都料董保德等，建造《兰若功德颂文》云：

> （上略）又于富宇讲堂后，建此普净之塔（原注"四壁图会"云云），是以五土分平，迥开灵刹，三峗特秀，势接隆基。辉浮孟敏之津，影辉神农之水。门开慧日，窗豁慈云。清风鸣金铎之音，白鹳（鹤）沐玉毫之舞。果唇疑咲，演花勾于花台，莲睑将然（燃），披菜（叶）文于菜座……[③]

由"演花勾于花台"句，盖当时兼演花舞勾队。[④] 证之宋时史浩《鄮峰真

---

① 详任二北《〈教坊记〉笺订》。

② 白氏《柘枝妓诗》，见白氏《长庆集》卷五十三。柘枝，参向达《柘枝舞小考》（见《唐代长安与西域文明》附录一），与丘琼荪《柘枝考》（见《音乐论文集》第三册，22页）。

③ 此文刘铭恕据显微卷转录，颇多讹脱，兹从原纸，校正句读。

④ 史浩《鄮峰真隐大曲》中花舞云："两人对厅立自勾念，念了，后行吹《折花三台》，舞取花瓶；又舞上，对客放瓶，念各种花诗，又唱《蝶恋花》。"

隐大曲》中之舞曲六种，有柘枝舞、花舞。知花舞敦煌佛窟于做功德时亦表演之，意亦兼为柘枝舞也。

《菩萨蛮》亦为舞队。唐懿宗时李可及以数百人于安国寺[①]作“四方《菩萨蛮》舞队”，唱《百岁诗》，他寺必模仿之。敦煌所出《叹百岁诗》篇，不一而足，殆由于此。龙图寺僧写《廿廿篡》，虽在李可及之前，然他卷之抄《菩萨蛮》词者尚夥，疑《菩萨蛮》队舞，敦煌僧众当时必兼习之。而有用纸题额者，P·四六四〇背记一条云：“十四日支与王建铎队舞（按：上原有武字，侧用‘卜’号删去）额子粗纸壹切。”此为舞队需用之纸张，王建铎则领队者也。S·二四四〇背云：

> 队扙白说，白月才沉（沈）形，红日初生，拟扙才行形，天下宴静，烂满（漫）綵（绮）衣花璨璨，无边神女貌萤萤（莹莹）。青一队，黄一队，熊（态）踏。
>
> 大王吟：拨棹业船过大江，神前倾酒五三□（字缺半边），倾盔不为诸余事，大王男女兼相乞一双。
>
> 夫人吟：拨棹业船过大池，尽情歌舞乐神祇，歌舞不𫄨（缘）别余事，伏䫻（愿）大王乞一个儿。
>
> 〔回鸾驾却〕吟生：圣主摩耶往后薗，频（嫔）妃彩女走乐暄，鱼透碧波堪赏玩，无忧花色最宜观。
>
> 无忧花树葉（叶）敷荣，夫人彼中缓步行。举手或攀枝余（馀）葉，释迦圣主袖中生。释迦慈父降生来，还从右胁出身胎。九龙洒水早是衩，千轮足下瑞莲开。
>
> 相吟别：阿斯陁仙启大王，太子瑞应极贞祥，不是寻常等闲事，必作菩提大法王。
>
> 妇吟别：前生与殿下结良缘，贱妾如今岂敢专，是日耶输再三请，太子当时脱指环。
>
> 老相吟：眼闇都缘不弁（辨）色，耳聋高语不闻声，欲行三里五里时，虽是四回五回歇。
>
> 少年莫咲老人频，老人不𡙡少年春，此老老人不将志，此老还留与

① 见《杜阳杂编》下，《新唐书·曹确传》。P·三六五四即安国寺经目，此或为沙州安国寺之藏经目录。P·二八三八有《安国寺胜净状》。

后人。

四吟：国王之位大尊高，煞鬼临头无处逃（桃），四相之身皆若此，还漂苦海浪滔滔。

临险吟：可笑崑中耶（也）大崑，灵山会上忍合知，贱妾一身犹乍可，莫交辜负阿孩儿。

修行吟：夫人据解别（别）扬台，此事如莲火里开，晓镜罢看（看）桃利（李）面，钳（绀）云休插（插）凤凰钗。

无明海水从资竭，烦恼藂林任意摧，努力鹫峰修圣道，新妇莫谗不掣却回来。

此卷极为重要，可以明了变文于唱诵时兼有舞队。开首云"队仗白说"。又旁注："青一队、黄一队，态踏。"当是以颜色分别舞队之左右行列。《宋史·乐志》记《菩萨蛮》队："舞者衣绯生色（《乐书》作绛缯色）窄（亦作穿）磥，卷云冠。"此舞队之服色也。"态踏"即指舞蹈之状。敦煌有舞谱可为证明。变文中云"尽情歌舞乐神祇"。又云"歌舞不缘别余事"。可为敦煌演奏佛曲时歌舞相兼情况之写照。而"队仗白说"则为"说白"，《碧鸡漫志》五："李可及所制舞队，不过如近世传踏之舞耳。"敦煌卷所见"态踏"二字，与宋时"传踏"必有相涉之处。[1]

此记表演《太子修道》之歌舞剧[2]，文中所言吟之人物有大王、夫人、吟生、新妇，可知"吟"即唱词。吟之题目有"老相吟"、"临险吟"、"修行吟"等，其间兼记动作，如云"回鸾驾却"，而"神前倾酒"句下云："倾盃不为诸余事"。倾盃即倾杯。[3]《倾杯乐》在敦煌颇盛行，窦骥诗云"笙歌烂漫奏《倾杯》"是也。[4]

此段在是卷正面题为《八相押座文》，从"圣主摩耶往后薗"句起，至

① 李白诗："忽闻岸上踏歌声。"《乐府诗集》八十二《近代曲辞》有《调笑》及《踏歌》二种；日本奈良时代有汉人踏歌之例，如持统天皇七、八年正月十六日奏汉人踏歌，则施于朝仪矣，见林谦三：《正仓院乐器の研究》，213 页。唐之踏歌与态踏、传踏之关系，仍待研究。

② 参见刘永济：《宋代歌舞剧曲录要》，28 页，此段可补其缺略。

③ 参见冒鹤亭：《倾杯考》，载《同声月刊》。

④ 窦骥（窦夫子）《往河州使纳鲁酒回赋》七律云："驿骑骖赶谒相回，笙歌烂漫奏《倾杯》。食客三千蹑珠履，美人二八舞金台。西园明月刘贞（桢）赋，南楚雄风宋玉才。慕德每思门下事，兴嗟世上乏良媒。"（P·四六四〇账内偶抄此诗，亦见陈祚龙《悟真书》中附录（一）。陈抄作"蹈珠履"，余疑"蹈"应作"蹑"。）此诗可见河西一带当日繁荣之情况，诗盖上吐蕃帅尚乞心儿也。尚乞心儿事详 P. Demiéville，*Le Concile de Lhasa*，281、291 页。

“太子当时脱指环”句完全相同，其前又有“始从辫攣队人间，先向王宫示生相，九龙齑嗑香和水，争浴莲花蘂上身”四句，贴在《八相押座文》题目之上。按押座文，习见有“经题名目唱将来”之语[1]。此数句殆即所谓“经题名目”，故加以重述，从知押座亦犹今人所谓押台戏，指警策句子，用以押座耳。

敦煌所出舞谱有二[2]：一为P·三五〇一，纸薄而韧，字体极似《云谣集》，誊录工整。于接连两纸之处，其背恰书“显德伍年（公元958年）四月押衙安员进牒”，及“戊午年（戊午，即显德五年）六月十六日清得押衙阴清儿”，知此舞谱即写于显德五年以前。一为S·五六四三，乃小册残叶，写于《心经》之后，前有《曲子送征衣》。P谱存《遐方远》、《南歌子》、《南乡子》、《双燕子》、《浣溪沙》、《凤归云》六谱。S谱存《蓦山溪》、《南歌子》及《双燕子》三调。

朱子《经世大训》谓：“唐人俗舞谓之打令，其状有四：曰招，曰摇，曰送，其一记不得。招则邀之之意，摇则摇手呼唤之意，送者送酒之意。”今摇与送均见于敦煌舞谱。其言“相逢揖”、“头〻〻揖”，余考揖即揖字[3]，谓作揖也。其他动作又有“请”，疑如德寿宫舞谱之呈手[4]，其他各家讨论已详，兹不复及。[5]

次论敦煌曲与龟兹乐。

《太子入山修道赞》云：“一更夜月长，东宫建道场，幡花伞盖月争光，烧宝香。共奏《天仙乐》（《天仙子》），龟兹韵宫商，美人无奈手头忙。声绕梁。”“龟兹韵宫商”句，P·三〇六五作“皈资用宫伤”。“皈资”应是“龟

---

① 参见金冈照光：《押座考》，载《东洋大学文学部纪要》十八集。

② P谱初由刘复抄录，刊于《敦煌掇琐》上辑，205～212页。神田喜一郎又影人《敦煌秘籍留真新编》下册。S谱影入拙作《敦煌琵琶谱读记》。

③ 向误揖字为揖。按赵之谦《六朝别字记》：“揖祝融而求鸟兮。”六朝人“胥”、“耳”每混，知揖即揖字，林谦三、赵尊岳皆从余说。

④ 德寿宫舞谱名目，见周密：《癸辛杂识》后集。

⑤ 敦煌舞谱研究资料，兹列如下：

罗庸、叶玉华：《唐人打令考》。

冒广生：《敦煌舞谱释词》，见《疚斋词论》。

任二北：《舞容一得》，见《敦煌曲初探》。

拙作《敦煌舞谱校释》，见香港大学学生会《金禧纪念论文集》，1962。

林谦三：《敦煌舞谱の解读の端绪》，载《奈良学艺大学纪要》，一〇，二，1962；又《补遗スタイン本について》，载《乐苑丛刊》二，1962。

赵尊岳：《敦煌舞谱残帙探微》（一）—（四），载《南洋大学图书馆季刊》，1963。

兹”之音讹。考《隋书》十五《音乐志·龟兹乐》条云：

（炀帝）大制艳篇，辞极淫绮，令乐正白明达造新声，创……《斗百草》、《泛龙舟》、《还旧宫》、《长乐花》及《十二时》等曲。掩抑摧藏，哀音断绝，帝悦之无已。

炀帝之语白明达，以曹妙达相比。《斗百草》、《泛龙舟》、《十二时》，俱见敦煌曲，此数曲《隋志》附列于《龟兹乐》条。

唐时以上诸曲调则属法曲。法曲为继承六朝以来流行音乐而集其大成者，故炀帝之新声亦包含在内。《唐会要》三十三《诸乐》条，记太常梨园别教院教法曲乐章，其曲名见于敦煌卷者，有《破阵子》、《五更转》、《泛龙舟》、《倾杯乐》、《斗百草》诸调。

《苏幕遮》亦出自龟兹国。慧琳《一切经音义》四十一云：“《苏摩遮》西戎胡语，正云：《飒磨遮》戏，本出西龟兹国，至今犹有此曲。”然梨园法曲已与龟兹乐杂糅，敦煌流行者为“龟兹韵宫商”，则恐仍用龟兹乐。故余以为敦煌所出之乐谱，实即龟兹谱。故王建宫词有云“内人皆好龟兹乐”也。

《酉阳杂俎》十二记宁王常夏中挥汗鞔鼓，所读书乃龟兹乐谱。[①] 韩滉所绘有龟兹乐舞卷，清方士庶犹及见之（见方士庶之《画笔记》）。宋沈辽《云巢集》有龟兹舞诗，明谈迁《枣林诗集》[②] 有《西域按舞合乐图歌》，图为宋徽宗时画院吴元瑜所绘，此皆重要文献。

敦煌《五更转》、《喜秋天》咏七夕，其乐调疑即龟兹之《七夕相逢乐》（见《隋志》）。五代时龟兹乐仍盛行，《五代史》五十五《崔棁传》记：

（晋高祖时），礼乐久废……继以龟兹部《霓裳法曲》参乱雅音，其乐工舞郎，多教坊伶人百工……奏于廷而登歌，发声悲离烦慝，如《薤露》、《虞殡》之音，舞者行列进退，皆不应节，闻者皆悲愤。[③]

法曲在敦煌之流行，可以S·二一四六卷为证。此卷为吐蕃统治下之抄

① 参见拙作《敦煌琵琶谱读记》，载《新亚学报》四，二，1960。

② 《古学汇刊本》第十五册。

③ 参见铃木修次：《龟兹乐考》，见《诸桥博士古稀贺论文集》；潘怀素：《从古今字谱论龟兹乐影响下的民族音乐》，载《考古学报》，1958年3月。

本，内有《转经文》云："则我国相论掣脯敬为西征将仕，保顺功德之所建矣。"又《行城文》云："隐隐振振，如旋白钣之城；巍巍俄俄（峨），似绕迦维之阙。……笙歌竞奏而啾留，法曲争陈而槽拨。……我当今圣神赞普，伏愿寿永固，等乾坤，六夷宾，四海伏。"所云"法曲争陈而槽拨"，知乐器用琵琶。S·六一七一宫词云："琵琶捲拨紫檀槽，弦管初张调鼓高。"P·三二一六《散花乐》中有朱笔加二行文云："弥陀仏刹难测量，此地常闻重宝香，音▨法曲詣（指）皆僵。"法曲唐末尚盛（《新唐书·李训传》载法曲弟子二十人），于兹可见。

《云谣集》写于朱梁之际，其曲若《天仙子》，则属龟兹部舞曲。段氏《乐府杂录》[1] 之《破阵子》亦属龟兹部，陈旸《乐书·感皇恩》亦然。《旧五代史》七十八《晋高祖纪四》："十二月……礼官奏正旦上寿宫，悬歌舞未全，且请杂用九部雅乐歌、教坊法曲，从之。"《宋史·乐志第十七》言奏鼓吹曲时，或用法曲，或用龟兹。知宋世龟兹乐犹沿用不替，而法曲与龟兹乐并行，盖一为清乐与俗曲之总汇，一则为胡乐之代表故也。

P·二二五〇为一粗纸，背记僧籍，间著朱笔，正面有句云："五音兼能净五蕴……西方鼓乐及弦歌，琵琶箫笛杂相和。一一唯宣五会法，声声皆说六波罗。"下书"极乐欣猒赞释灵振"字样，此应是净土宗五会念佛所用之音乐（可补塚本书之缺），亦以琵琶为主要乐器。

P·三五三九一小张，正面书"《佛本行集经》忧波离品"八行，又记《阿含经》书名题目五行，背杂记"敕赐归义军节度使牒"，其末书琵琶谱指法二行，则为通读敦煌琵琶谱之唯一资料。其文如左：

散打四声　头指四声　中指四声　名指四声　小指四声

由此两行文书[2]，散打四声一组之外，又有头指、中指、名指、小指四声各一组。知当日琵琶之使用，除《行城文》所谓槽拨，又兼用指弹奏。以四

① 参 Martin Gimm，*Das Yüeh-fu Tsa-lu des Tuan An-chieh 8. A. 7*。

② 图片见林谦三《正仓院乐器の研究》第二四图版及该书第五章说明，244 页。

指各为四声，应为四弦四柱之琵琶谱①，显见其所表示者，乃以左手指按弦及空弦（散打）之音位符号也。

P·三八〇八 V°之琵琶谱，卷为长兴四年（公元933年）中兴殿应圣节讲经文，盖晚唐至五代时物。② 其中符号若“□”，表示太鼓拍子，大抵隔六字记以“□”号为一句，至“·”林谦三氏以为返拨弹法之号。又每曲曲终共通之句，用三字或四字之例，则如日本琵琶之留手。详林氏所著各文，兹不复赘。③

七、敦煌曲与寺院僧徒

敦煌曲子词多保存于佛窟，如S·四三三二之《卄卄𦘦》、《酒泉子》乃抄于龙兴寺，此寺名之可考者也。抄手之可确知出于寺院者，有僧法琳（抄《萧关地涌出铭词》），灵图寺僧比丘龙〼，净土寺僧愿宗、僧索祐住。寺中学郎、书手，则有净土寺薛安俊、报恩寺书手马幸员、永安寺学郎。天成四年写五台山《苏幕遮》之孙冰，戊申年抄《望江南》之令狐幸深，似亦僧徒弟子。以抄写书本形式而论，有下列各项：

（一）小册子

S·五五五六，曲子《望江南》三首，书于《妙法莲华经普门品》小册子，上题《观音经》一卷，有题记“代（戊）申年七月十三日，弟子令狐幸深写书耳，读诵愿深读诵”等句，可见为供讽诵之用。

S·五五四〇，此为一大册，蝴蝶装共三叶，内一叶乃由两叶倒贴，不可撕开。第一叶前题《百行章》一卷并序，第二叶杂写《燕子赋》一段，过叶又记有“白马驼（驮）经即自林”等句，第三叶首有“山花”二字，有“耄”

① 宋词中所见独奏之琵琶多为四弦。姜夔词：“恨入四弦人欲老。”或疑敦煌之琵琶为独奏者，然P·二二五〇明云：“琵琶箫笛杂相和。”则亦为伴奏矣。林谦三初以《天平五弦谱》音位推断敦煌琵琶谱四相上之音位谱字，实不可据。其后于唱片《天平、平安时代の音乐解读》改用四弦法为敦煌之《西江月》翻谱。

② 林谦三论《敦煌琵琶谱》论文如下：

Study on Explication of Ancient Musical Score of P'i-p'a 琵琶 *Discovered at Tun-huang* 敦煌, *China*（载《奈良学艺大学纪要》，1955（5-1））；又 *On Ancient Musical Score of P'i-p'a* 琵琶 *Discovered at Tun-huang* 敦煌（《日本学士院纪要》VOL. 32，NO. 7，1956），此文有潘怀素译本，上海音乐出版社印本，1957年。

③ 林氏解读之《天平、平安时代の音乐》唱片，其中曾举敦煌谱之《西江月》为例。

字下注语。此册入土甚深，犹涂满黄泥，污烂不堪。

P·三八二一乃硬黄纸小册，丝栏，共廿叶，二十二面，每面七行，高15.8×阔2，抄词曲甚多；内容次序，备录如次：

起“壹拾辞亲願出家”，即《百岁篇》(无题目)。
次为《丈夫百岁篇》(壹拾香风绽蔼花)。
《女人百岁篇》(壹拾花枝雨斯兼)。
《百岁诗》拾首（幼龄割爱豫投真)。
《十二时行孝文》一本（夜半子、干将造剑国并三)。
白侍郎作《十二时行孝文》(平旦寅，早起堂前参二亲)。
《十二时行孝文》一本（夜半子、减睡还须起)。
又《甲子乙丑五行歌诀》一首。
《十二时行孝文》(平旦寅，少年懃学莫辞贫)。
曲子名《感皇恩》(四海清平遇有年)。
同前（万拜无事减弋铤)。
同前（聪明儿、禀天姓)。
同前（聪明儿、无不会)。按以上二首乃《苏幕遮》。
曲子名《浣溪沙》(玉云初垂草木雕)。
同前〔云掩茅庭书漏（满）床〕。
同前（山后开薗藋药葵)。
同前（海鷰喧呼别渌波)。
曲子名《谒金门》(长伏气，住在蓬莱山里)。
同前（云水客)。
同前（仙境美)。
曲子《生查子》(一树间生松)。
《定风波》(功书学剑能几何)。
同前（征后偻㑩……)。
《晏子赋》一首

P·三九一一，小册存三叶，每叶六行。起“羊子遍野”等句，续抄《捣练子》、《望江南》，讫《酒泉子》。丝栏，字甚佳，高15×阔10.5。

P·四〇一七小册，书《鹊踏枝》，在《九九诗》后，在《太子赞》前。

高 14.6×阔 10.2。

S·五八五二，末题“曲子一本”，唯残存六上半行。

P·三八三六+P·三一三七，原为蝴蝶装，分两折叶；丝栏，每叶四行。现经缀合后，知起于“又同前夜夜长相忆”，讫于《奖美人》“像白莲出水”句。[1]

（二）长卷

唐代宫廷写卷[2]及政府文件，流入寺院往往成为废纸张，僧徒于卷背随意抄写。而曲子词有抄于儒书之后者，若P·二五〇六写于《诗》、《郑笺》，P·三二七一书于《论语》，S·一四四一《云谣集》写于《励忠节钞》之卷背是也。曲子最多之卷子为《云谣集》，英、法各有一卷，并抄于卷背，且与释家文件相杂，可断言其出于僧人之手。兹记该卷之情状如次：

S·一四四一为一长卷。正面全抄《励忠节钞》卷二《自恃德》部，至卷二之《立身》部。卷背抄《安伞文》、《患难月文》及偈语，《印砂仏文》及《燃灯文》。空数行，下接书《云谣集杂曲子》共三十首（实存十八首），最后写《倾杯乐》一词牌，即不复抄录。另倒转写《庆杨文》、《赞功德文》（嘆像、《庆经〔经〕頋文》）、《患文》。末三行书“优婆夷舍家学道志慕寻禅”等语。知《倾杯乐》未写完即被僧人取去写功德文书。

P·二八三八长卷，正面书油麦账，中有中和四年牒及河西僧都统悟真署名，又黏连安国寺上座胜净等状，为光启二年丙午岁十二月十五日；其背为金山时代之斋文，循纸度高低书写，可见先有卷面之牒状，然后利用此卷背抄录。卷背所书者为庆幡《开经》、《转经》、《入宅》等文。《转经》文内有“金山圣文神武天子抚还龙飞乘乾御宇”句，知为金山天子时代，约当朱梁之世。以下接书《云谣集杂曲子》共三十首。

由上可见曲子为僧人所爱好。僧人之娴习乐府小曲，六朝以来已成为风尚。宋之惠休[3]，齐之宝月[4]，梁之法云[5]，皆其著者。诵习曲子，亦为培养文学根柢，为自作偈赞时偷字减声之助。五代寺院亦当时之“学府”，文士名

---

① 参见左景权 *Remise en Ordre Du MS.* P.3836 一文。

② 藤枝晃《敦煌出土の长安宫廷写经》（《塚本博士颂寿记念佛教史学论集》，647 页）。

③ 惠休于宋明帝时还俗（见《南史·徐湛之传》），其诗深为颜延之所薄（《南史》延之本传）。

④ 宝月见《诗品》及《全齐诗》卷四。

⑤ 法云诗载于《全梁诗》卷十三。

臣，出身为僧，其后置身贵显，考之史传，如张策[①]（《旧五代史·梁书》本传云“未弱冠，落发为僧，居雍之慈恩精庐”）、聂屿（《旧五代史·唐书》本传“屿，邺中人，少为僧，渐学吟咏”，后屿仕唐明宗为起居舍人），其文学修养，即植基于为僧之时。敦煌佛窟，实为当时沙州之最高学府，张议潮且曾为寺院学生[②]，其他可知矣。

宋人所见南唐李后主所书曲子，多与佛经相杂，如《耆旧续闻》称：“家藏李后主《七佛戒经》，又杂书二本，皆作梵叶，中有《临江仙》涂注数字。”又宋《中兴馆阁书目》有“后主书《诵经回向词》一、诗词一……”《墨庄漫录》言：“宣和间，蔡宝臣致君收南唐后主书数轴……又有《看经发愿文》，自称莲峰居士。李煜又有长短句《临江仙》……而无尾句。”（俱见《五代诗语》）今观敦煌所出《回向文》、《发愿文》，车载斗量，而曲子杂书于其中，盖五代人之习惯有如此者也。

① 张策以僧返俗为人所鄙，事见《北梦琐言》。

② P·三六二〇《无名歌》，末题“未年三月廿五日学生张议潮写”。纸粗厚，笔略带颤，而“月”作“[illegible]”，“学”作“斈”。

下篇　词之异名及长短句之成立

一、词之异称

（一）杂曲及曲子

敦煌卷中所见之词，多称曰“曲子”，列举如次：

《御制曲子》	《大唐五台曲子》	《云谣集杂曲子》
《曲子鹊踏枝》	《曲子长想思》	《曲子浣溪沙》
《曲子望远行》	《曲子感皇恩》	《曲子捣练子》
《曲子喜秋天》	《曲子还京洛》	《曲子名目》
《伤蛇曲子》	《曲子送征衣》	

“杂曲”一词，见于乐府；沈约有杂曲三首（即《携手曲》、《有所思》、《夜夜曲》）。《乐府诗集》六十一卷至七十八卷为《杂曲歌辞》，其原题“杂曲”者，自王筠至王勃共七首。杂曲之名曰“子”，起于六朝南齐王融之《少年子》[①]（五言四句），似从《结客少年场行》演变。陈谢燮之《明月子》（五

① 见《乐府诗集》卷六十六。

言八句），似从《明月篇》① 而来。后魏温子昇有《结袜子》（五言四句）；《西曲》之《女儿子》，出自《巴东三峡歌》。② 唐人皇甫松《竹枝词》，即以“竹枝”、“女儿”为和声。教坊曲之称曰“子”者，不可胜数。③ 加“子”于杂曲之后，有时虽无义，而隐有小调之意。曲子与大曲对言，可以寻味。《云谣集》而总题曰“杂曲子”，仍是作乐府看待。“杂曲”一名至北宋沿用不替，元祐政和间王齐叟、曹组所作长短句，王灼称其有“杂曲数百解”（《碧鸡漫志》二）可以见例。朱子《语类》一百四拾云：“泛声逐一添个实字，遂成长短句，今‘曲子’便是。”知南宋时曲子一名仍惯用也。

（二）杂言

唐时词又有“杂言”之目。张志和之《渔歌子》，日本嵯峨天皇辈之和作，通称为“杂言”（见《经国集》）。然杂言实为诗之一格。梁有《杂言诗钞》五卷，谢朏撰，见《隋志》。沈约《江南弄》四首，乃长短句，称曰杂言（《全梁诗》四）。唐人之诗题曰“杂言”者亦夥，如皇甫冉有《杂言迎神词》二首（句式为三三、三三七、三三七），贯休集有“杂言”，韩偓之《玉合》、《金陵》二首，一题曰“杂言”，仍是诗而非词。唐人诗词不分，《渔歌子》原亦被视作“杂言诗”也。

（三）倚声、填词

宋张耒序贺铸乐府，称其“乐府之词，高绝一世”，“大抵倚声而为之词，皆可歌也”。李之仪跋吴思道小词，论长短句云：“至唐末遂因其声之长短句而以意填之，始一变以成音律。大抵以《花间集》中所载为宗，然多小阕。”按倚声亦称倚歌，《古今乐录》云：“凡倚歌悉用铃鼓，无弦有吹。”《汉书·张释之传》，颜师古注：“倚瑟，即今之以歌合曲也。”以歌合曲，即是倚歌，亦即倚声，或云倚曲。《唐书·曹确传》云：“倚声作辞。”温庭筠有《乐府倚曲》（见《乐府诗集》卷一百《新乐府》）。飞卿能逐弦吹之音，新乐府之倚曲，当日必被之弦管。此则属于乐府，而非曲子词者，故“倚声”二字借自乐府，原不限于词也。

至“以意填之”之“填”，《碧鸡漫志》云：“梁祖令李振就葛大娘新声填

---

① 见《乐府诗集》卷六十五。

② 参见王运熙：《六朝乐府与民歌》，112 页。

③ 参见任二北：《〈教坊记〉笺订》。

词。”此事盛于唐末之证。填词亦曰填腔，《词苑丛谈》记“政和中得词于古碑，赐名《鱼游春水》，命大晟府填腔”是也。

（四）小词、小歌词

北宋人称曲子每曰小词，晁无咎评宋朝乐章谓：“鲁直间作小词。”苏轼《与鲜于子骏书》云：“近却颇作小词。”又答陈季常，称其新词乃“诗人之雄，非小词也”（《东坡续集》五）。示小词与诗原异其轨辙。

李易安则称为小歌词，如云：“晏元献、欧阳永叔、苏子瞻学际天人，作为小歌词，直如酌蠡水于大海，然皆句读不葺之诗尔。”又云：“王介甫、曾子固文章似西汉，若作一小歌词，则人必绝倒，不可读也。”北宋词多可歌，故曰歌词。小词、小歌词实则曲子之殊称也。

（五）语业、长短句

至若曲子词之结集，肇于五代（如《云谣集》抄于梁时、《花间集》序在蜀广政年间），极为晚出。宋人或名词曰“语业”，见《碧鸡漫志》云：“陈无已所作数十首，号曰语业，妙处如其诗，但用意太深。”是“语业”之名，始陈后山；推其命名之由，殆与释氏有关。黄山谷好作绮语，为法秀所呵。以词为“语言业障”，后山取义，殆出于此。

宋人好为长短句，以绮语为正宗，如王炎《双溪诗馀》自序云：“余之长短句者，字字言闺阃事。”刘克庄书《翁应星乐府序》云：“然长短句当使雪儿、啭春莺辈可歌，方是本色。”（后村《大全集》）以本色而论，唯曲子词乃为正宗。《云谣集》、《花间集》之选，唯有取于诗客之曲子词，即本此旨也。宋世词之能独特发展者，亦循此涂辙。即《词源》所谓“小唱”者，至是遂为词之主流矣。

二、敦煌卷中“词”字之异义

敦煌曲子有系“词”字者，P·三二七一卷所载为：

《泛龙洲（舟）词》　　此为七言八句，末有和声“泛龙洲，游江乐”二句。

《郑郎子词》[1]　句式为三三五、三七七。

《水调词》　七言四句二首。

《乐世词》　七言四句二首，其一为沈宇诗；盖以绝句入曲也。

S·六五三七有：

《剑器词》　五言八句三首（姚合有《剑器词》）。

L·一三六九有：

《长安词》　七言四句三首。

有词之称者仅此，其中《泛龙舟》属于法曲，《水调》属商调曲。唐曲凡十一叠，此仅二叠。《乐世》一曰《绿腰》，见《琵琶录》（《乐府诗集》八十录白居易诗，是七言绝句，与此同）。凡此诸词，实可作乐府观。

佛家诵偈，亦得称曰“词”。宋《高僧传》：“寒山子好吟词偈。……于林间缀叶书词颂。”敦煌本《赞开元皇帝注金刚经》，开首云：“皆谈新歌是旧曲，听唱《金刚般若词》。”（《敦煌掇琐》四十）俗讲时有“曲词”，如《悉达太子修道因缘》题记云[2]：“凡因讲论法师，便似乐官一般，每事须有调署曲词，适来先说者，是《悉达太子押座文》。”（S·三七一一）所云曲词，即指开讲之吟唱。变文亦曰“词文”，例如：“大汉三年季布《骂阵词文》”（《敦煌掇琐》七）[3]，即是也。此为一篇七言长古，同用一韵，类似后来之弹词。其末句云：“具说《汉书》修制了，莫道词人唱不真。”此类说词之人，谓之词人[4]。又P·三六一八为梵赞（最末为“▨赞第五”），有梵译记音，结以《五赞叹》。又书第一会至第五会，知即法照之《五会念佛行仪》。接写《秋吟》一本，有云：“赞偈于朱门讽，金言于碧砌▨。”又云：“此乃[illegible]（经?）文，凡能[5]偈赞休吟，谨祼（课）邕词，略申赞叹。”邕疑读为芭，借作下里巴人之巴；《秋吟》而自称邕（巴）词，犹言俚词、芜词，乃谦辞耳。

P·三三五〇及S·三八七七、S·五九四九等有《下女〔夫〕词》一

---

① 《泛龙舟词》、《郑郎子词》，余审原卷皆有“词”字；任二北未见原卷，《校录》并夺“词”字，今补。

② 龙谷大学藏西域发现将来文书第四八号文同，见那波利贞《变文探源》引。

③ 《敦煌变文集》卷一，51页。

④ 参见孙楷第：《论短篇白话小说·词话考》。

⑤ 《变文集》卷六，807页，“凡能”二字据原卷补。

本[1]，此本前半分由儿女双方问答（此是对白），后半部是诗。从“至大门[2]、中门”至“系指头、咏下帘”，每一动作皆有咏诗（此是唱词），诗句五言至七言不等，而统题曰词。此处词为共名，可包括若干首咏物咏事之诗；此类词体，只可目为“连章歌词”。

《隋书·地理志》记荆州蛮俗之丧歌，皆有节奏，歌吟叫呼，亦有章曲；又记盘瓠葬俗云：“其歌词说平生乐事以至终卒，大抵亦犹今之挽歌，歌数十阕。”如是此类连章歌词，与六朝时挽歌相同。湖南风俗女子出嫁，哭于户内，堂中诸女和歌答之；兄弟皆哭，继以和歌助歌，谓之“歌堂”。广东嫁女，有哭叹成（情）之俗。[3] 惠阳嫁女之开叹情，则分为辞屋，辞娘，辞爷，辞弟、妹、姐、同年各项。中山叹情之俗，新嫁娘唱者曰长句，他女助唱者曰短句，凡此均可为敦煌《下女词》之助证。唯以哀叹出之，疑古挽歌之遗俗。北宋时，词亦用作挽歌，《木兰花》亦其一例。[4]

综上论之，敦煌卷所见之“词”字，实有数义：一指曲子乐府，一指偈颂、变文，或名曰词文，章曲亦统称曰词，其不同如此。

三、词在早期目录书中之地位，兼论其功用与歌诀

赵宋为词昌明时代，而宋人所编书目及元初修《宋史》皆无“词”一类。词书除入于总集别集为人所习知外，则或列于经部乐类，如秘书省《续编四库目》所收乐类，有下列各籍：

《历代歌词》六卷（《宋志》同）。

《教坊正数曲》二卷（《宋志》无；宋时教坊曲详《宋史·乐志》）。

《大道梦江南》一卷。

《谒金门》一卷（阙）。

《包真君望河（江）南词》一卷（《崇文目》作《道术归望江南》一卷）。

---

① 《变文集》卷三，273页。

② S·五五一五作“第一女婿至大门咏”；P·三八九三作“咏大门”；P·三九〇九作“为女婿下至大门咏词”。

③ 见汪辉祖《病榻梦痕》记湖南新田县俗，及满洲福格《听雨丛谈》七《助哭》条。

④ 钱惟演谪居汉东，所撰“城上风光莺语乱”一曲，其句颇类邓王钱俶于挽铎中歌《木兰花》引绋，详《湘山野录》，是《木兰花》亦为挽歌。

《宋史·艺文志》五行类有：

王承昭（一作绍）《望江南》、《风角集》二卷。
李燕《穆护词》一卷（一作马融《消息机口诀》）。

晁公武《郡斋读书志》十四著录：

《兵要望江南》一卷：其书杂占行军吉凶，寓声于《望江南》词，取其易记忆。《总目》云："武安军左押衙易静撰，盖唐人也。"（杨士奇《文渊阁书目》列李卫公《望江南》一部一册，阙。）

此则应属兵家。杜光庭《录异记》内载苏校书内潜修真，唱《望江南》。《悟真》篇内有伪托吕洞宾《西江月》十三首，盖道家方术之士，倚声以为歌诀，以便记忆。歌诀之法，唐时已蔚成风气，敦煌卷中如《定风波》之论伤风，抄于医方之后（P·三〇九三）。敦煌本《五藏论》中之唱诵部分，正是歌诀一类。从词集所隶属之类别及其功用，可见词在初期于唐五代北宋之际，另有一实用价值，则与歌诀无异矣。

四、结语

综上探讨，如敦煌卷子所提供之新资料，对于了解曲子词产生之背景，有极大裨益。日本学者有认为佛赞之作长短句式者，与词有关[①]，又或取变文中之作长短句者，与词体相提并论[②]，此均足见佛曲与词关系之深，向来为人所重视。

---

① 如中田勇次郎曾比较传白乐天作之《文珠赞》（见于日本大原实光院流传之"音曲相承次第"），句法为四四七六，四四五，与《云谣集》之《洞仙歌》相似。（东光第八号，《中国文艺特辑》，昭和二十四年，弘文堂刊。）

② 如田中谦二于《变文曲の一句法について》，举三三七七七句式与《捣练子》、《解红》、《赤枣子》、《桂殿秋潇湘神》，及仄调之《章台柳》、《杨柳枝》，及双叠之《金错刀》等词调比较。（《塚本颂寿佛教史学论集》）

佛赞、变文之体裁，齐言及杂言并见，盖与诗骚乐府体制相混合。① 词字在敦煌卷所见，含义甚为广泛：

（一）指曲子。

（二）指俗讲之“曲词”。

（三）变文称“词文”或“变词”②。

（四）章曲亦曰词（如《下女夫词》）。

他处偈语亦曰“词偈”。从广义而论，“词”一名几成为讲唱文学之“统称”。而长短句之体式，又为乐府、佛赞、变文所共有，甚至偈赞之短偈长行合体者，亦得名曰长短句。

佛曲之发展，与乐府关系甚深：

（一）以佛赞套入乐府旧曲。

（二）原为梵曲，后演为乐府杂曲歌辞之词调。

（三）乐府民歌之和声，与梵唱配合。

（四）僧人改作旧曲以入法乐。

此种现象，六朝以来，极为普遍，佛曲如是，道曲亦然，可说明民间歌曲与宗教文学之渐趋合一。

乐府之被采用于释、道者，可称为宗教词。其表现于音乐者，有清商法曲及胡乐两大系统③，下至宋时，奏鼓吹曲，或用法曲，或用龟兹乐，是其例也。唐宋乐府属于教坊，此类可称为乐工词。法曲多为大曲，其行于宴会，当筵歌唱有所不宜，乃或截取大曲之一段，或别为歌令小词，所谓曲子词于是产生。五代宋以降，文人以此为乐，新制朋兴，如是可谓由乐工词变而为文人词矣。

敦煌所保存有关词之材料，宗教词、乐工词与文人词三者均有之，而以宗教词之佛曲为最夥。佛曲有标明寄某词调者，为数极少（只见《苏幕遮》、《喜秋天》），大抵皆赞咏之属。赞咏在宗教文学上之分类，唐初已占一独立地位，道教《本际经》可为证明。敦煌所出佛赞，多为专集，故此类作品，与

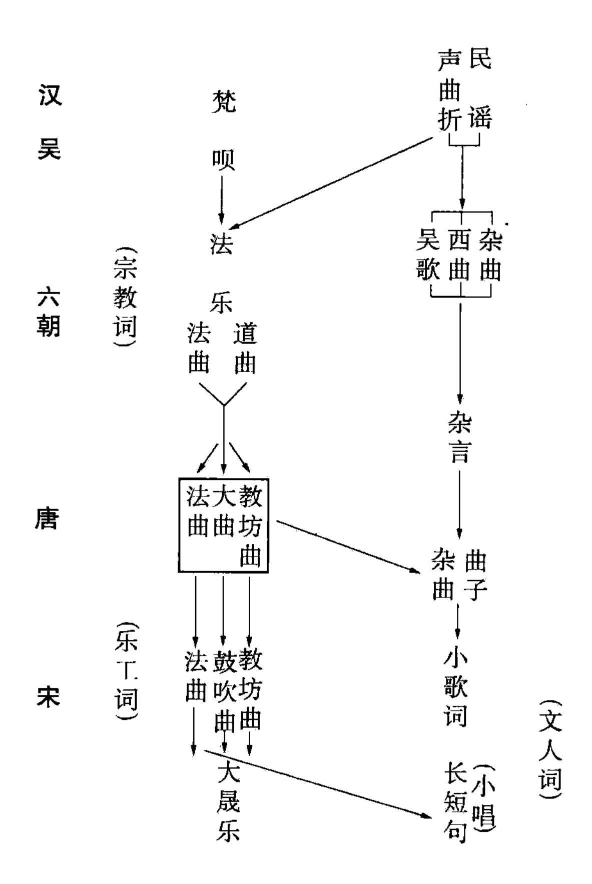
① 变文韵语有：（1）纯七言句，如长庆体者，即张祜所谓《目连变》，P·二五五三《明妃变》中，有极似高适之《燕歌行》。（2）骚体用“兮”字者，如P·二三〇五《妙法莲华经提婆达多品变文》，则如李白之《鸣皋歌》，用韵亦极有条理。

② 《老子化胡经》卷十《玄歌》，中为《老君十六变词》。

③ 《梦溪笔谈》五：“唐天宝十三载，以先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部者为宴（燕）乐。”然燕乐多取自西域，如龟兹乐是其主流，然实与法曲混融，不得但目为胡部。

词本分道扬镳，不当糅合也。[①]

附　词与乐府关系之演变表



① 《唐音癸签》收有偈颂若干卷，《全唐诗》概为削去，甚合体例。

敦煌曲系年

天宝间

《禅门悉谈章》写于纸背。（S·四五八三）此黄纸卷一面书田契，内有开元二十八载，天宝四、五载字样。

公元769年，大历四年

谢良辅等作《忆长安》约在是年前后（任氏《初探》）。列宁格勒有《长安词》。

公元802年，贞元十八年壬午

《廿廿骞》写于龙兴寺。（S·四三三二）

公元851年，大中五年辛未十一月

张议潮收复河西授节度使，都僧统悟真作《五更转》及《十二时》以颂德政；共一十七首，唯序尚存，诗已逸。（P·三五五四）

公元865年，咸通六年二月

僧福威牒，背题"《归西方赞》一部"，即法照撰《净土五会念佛诵经观行仪》卷中。（P·二〇六六，已载《大正藏》卷八十五）

公元877年，乾符四年丁酉二月二十日

灵图寺僧比丘龙□抄白侍郎《莆桃架》诗及"春来春去秋复秋"、白居易之《柘枝妓》七律二首。（P·三五九七）

同年正月

抄《论语》卷五，背录《泛龙舟》、《郑郎子》、《水调词》、《斗百草》、《乐世词》等。（P·三二七一）

公元 879 年，乾符六年十二月

萧关从地涌出铭词，翌年法琳书之。（S·六二二八）

公元 884 年，中和四年正月

悟真手批比丘破阴历。（P·二八三八）

公元 886 年，光启二年丙午

《社司转帖》，前抄《五台山赞》一行。（S·一四五三）

同年十二月

《安国寺胜净状》（P·二八三八），此卷后接写《云谣集》，内有御制《内家娇》等。

公元 888 年，文德一年戊申七月十三日

令狐幸深于《观音经》册子书《望江南》。（S·五五五六）

公元 889 年，龙纪一年己酉

（李克用于三垂冈玄宗庙听伶人奏《百年歌》——《新五代史·纪》。）

公元 895 年，乾宁二年乙卯

抄《十二月诗》（P·三八一二），此诗前有“乾宁二年”一行。

同年六月二十三日

灵图寺比丘惠丛念记《劝善歌》。（P·三二四一）

公元 896 年，乾宁三年丙辰七月

唐昭宗幸华州，登齐云楼望长安作《菩萨蛮》。（《旧唐书·昭宗纪》）S·二六〇七卷载此词，不称曰“御制”，知必抄于乾宁之后。

公元 907 年，梁开平元年八月

老人星见于南极；P·三一二八之《菩萨蛮》、《感皇恩》殆作于此时（说见上）。

公元 918 年，贞明四年、前蜀光天二年戊寅

（蜀主王衍作悦神亭，又自为《甘州曲》，使宫人和之——《新五代史》六十三。）

公元 920 年，贞明六年庚申二月

金光明寺僧宝印写梵《散莲华乐》。（S·六四一七）

公元 921 年，贞明七年、龙德一年辛巳

净土寺学郎薛安俊写《目连变》并图。（S·二六一四）

同年三月廿四日

使君翟书牒，同卷录《十二时》。（P·二七三四）

公元923年，同光元年癸未、前蜀乾德五年

（三月上巳，蜀主王衍宴怡神亭，自执板唱《霓裳羽衣》及《后庭花》、《思越人》之曲——《蜀梼杌》。）P·二七四八有《思越人》。

公元924年，同光二年甲申

薛安俊书僧智严《十二时》。（P·二〇五四）

同年七月七日

报恩寺书手马幸员写《禅门十二时》。（S·四二七；北京“鸟”字号一〇同）

公元925年，同光三年乙酉七月廿三日

安郎君写《曲子鹊踏枝》。（P·四〇一七）

公元927年，天成二年丁亥七月二十日

《斋荐功德文》后书《叹五更》。（罗氏《敦煌零拾》）

公元929年，天成四年己丑正月

孙冰书五台山曲子《苏幕遮》。（S·二〇八〇+S·四〇一二）

公元933年，长兴四年癸巳

《中兴殿应圣节讲经文》背录琵琶谱。（P·三八〇八）

公元936年，清泰二年（应作三年）丙申

僧索祐住写《法体十二时》。（P·三一一三）

公元940年，后蜀孟昶广政三年

欧阳炯序《花间集》。P·三九九四中《更漏长》第一首及《菩萨蛮》第一首即欧阳炯作，载《尊前集》。

公元941年，晋天福六年辛丑

《曲子名目》（《孟姜女》）、卷背有天福六年二月二十四日题记孔明亮撰、薛善通书《邈真赞》。（P·三七一八）

同年十二月十九日

净土寺顾宗书《禅门悉谈章》。（P·二二〇四）

公元942年，天福七年壬寅

书杨满山咏《孝经》十八章。（P·三五八二）

公元958年，显德五年戊午

舞谱卷背有是年四月押衙安员进牒。（P·三五〇一）

公元 970 年，宋乾德八年（按即开宝三年）

敦煌书手判官李福延写《十二时》。（P·三六〇四）

公元 971 年，开宝四年

书《学道十二时》。（P·二九四三）

公元 979 年，太平兴国四年己卯十二月三日

永安寺学仕郎僧丑道（?）书《五台山赞》。（P·二四八三）

本　编

一、新增曲子资料

P·二七四八

此长卷正面书《古文尚书》，背面开头即写《思越人》；同卷又书《怨春闺》一首，写低四字。原文极模糊，故王重民《敦煌曲子集》失载。二词之后，隔一段即接书高适《燕歌行》，于末句“至今犹忆李将军”下，题《古贤集》一卷，复接书“秦王无道狂诛人，选士投坑总被焚”一诗，字极浑厚。

《思越人》

一枝花，一盏酒，小争不□……终不醉，无花对酒难□□。

一枝……枝慕我心迷，几度拟判々不得，思量且□□坐。

美东邻，多窈窕，绣裙步步轻台（抬）。独向西薗寻女伴，唉小时，双脸连开。

山岸分手。低声问，忩忩（匆匆）恨阙良媒。怕被颠狂花下惱（恼），牡丹不折先回。

起首之“思”字下残，只上半可辨。第一首残缺过甚，难以卒读。第二

首“台”字读为“抬”（抬，动也。见《广雅·释诂》），“西”原作“东”，后涂去，改为“西”。“颠狂”句即黄山谷诗“坐惜颠狂被花恼”所本。

《思越人》调见《花间集》，五代孙光宪、张泌俱有之，句式略同，唯上片末句，此作三四，且押平韵，是其不同处。《蜀梼杌》：“乾德五年，三月上巳，宴怡神亭，（王）衍自执板唱《霓裳羽衣》及《后庭花》、《思越人》之曲。”可见此调在五代之盛行。

《怨春闺》

好天良夜月，碧霄高挂。羞对文鸾，泪湿红罗帊。时敛愁眉，恨君䪿向（罔），夜夜归来，红烛长流云㶴（榭）。　夜久更深，罗帐虚薰兰麝。频频出户，迎取嘶嘶马。含笑阖，轻轻骂。把衣捋扯，㕛耐金枝，扶入水精帘下。

“闺”字门旁作“门”，与《云谣集》“闺怨”字同。“䪿向”，敦煌卷“罔两”字作“向”，与此同。“㶴”即榭，从火作。“含”原作“舍”；“扶”作“状”，与《叹百岁诗》“童仆朝扶”之“扶”字同。此二首风格浑化，已近清真，“低声问”句法，美成且用之。敦煌曲子抒情之作偶见；叠字法如P·三九九四之《菩萨蛮》，仍是《古诗十九首》一路。此首“频频出户”、“迎取嘶嘶马”、“含笑阖，轻轻骂”，技巧尤胜，开散曲之先河。

S·四三五九

(《谒金门》)《开于阗》

开于阗，绵绫家家惣（总）满。奉献生龙及玉碗，将来百姓看。尚书瘗（座）客典，四塞休正（征）罢战。但（但）阿郎千秋岁，甘（甘）州他自离乱。[①]

见S·四三五九卷背，“甘”字作“甘”；“乱”上原有“㓠”字，旁注“卜”，表示删去。于阗献玉碗事，详康骈《剧谈录》（《学津讨原》第十六集

① 原卷接书散句：“并有三杯万事休，根前花发苑池文（?）。”

本，田《膨郎偷玉碗》条）。同卷又抄“奉送盈尚书卢潘撰，维大梁贞明九（五）[①] 年（公元919年）四月　日”，押衙“△乙首写𤞞令”，字极草率，其诗云：

贺兰山下果圆城，塞北江南别有名。水北万家珠户晧（暗），弓刀千队铁花名（明）。

心彨（愿）落〻能为将，胆气唐〻（堂堂）善用兵。却恐河西之子等，马前不信是儒生。（按：又有朱笔论佛教诗数首，不录。）

此诗见《全唐诗》二十一，《唐诗纪事》五十八，韦庄《又玄集》二，乃下杜人咸通末尚书左丞韦蟾所作，题为“送卢潘尚书之灵武”，文字间有出入。“果圆城”原作“果园成”，“别”作“旧”。《全唐诗》作：“水木万家朱户暗、弓刀千队铁衣鸣。心源落落堪为将，胆气堂堂合用兵。却使六番诸弟子，马前不信是书生。”兹诗传诵河西，此出于梁时押衙手笔，颇多别字讹误，且有改易，复漏作者名。刘铭恕所编《斯坦因目》，迳题作卢潘撰，大误；又漏录《开于阗》一词，附为校正于此。卢潘作品，见《全唐文》。

L·一四六五

《曲子还京洛》

知道终駈（驱）孟（猛）勇。

势（世）间专

能翻海。

解馀（除）山，

捉鬼不曾闲。

见我手中宝剑，

物辛（新）磨，

斫要姜（美＝魅），（疑“要”读为“妖”）

去邪磨（魔）。

见鬼了，血洴波。

① 按梁贞明无九年，或乃“五”字笔误。

者（这）鬼
意如何？
争感（敢）接来过，
小鬼资（知）言大歌，
审须听，
（下缺）

按《还京洛》疑即《还京乐》。[①] 唐中宗景龙三年十月二十五日，玄宗为太子，自潞州还京师，夜半举兵诛韦后，民间制诸曲以为颂。罗隐咏僖宗幸蜀句："可怜一曲《还京乐》。"《全唐诗·窦常集》题《还京乐歌辞》，为七言四句，此篇为长短句式，亦为降魔之歌辞，调寄《还京洛》。词中有"斫要羡（妖魅），去邪磨（魔）"等语，乃是借"磨"为"魔"，借"要美"为"妖魅"。此词共十六行，末一行字缺。

L·一三六九

《长安词》

天长地阔（阔）要（要）難（难）分（分），中国众生不可闻。长安（安）帝得（德）丞（承）恩报，万（萬）国歸（归）头（投）拜圣君。汉家法用礼术心，四方取即（则）五茎（茎＝更）吟，文章珞（经）洛（络）如留（流）水。白马鼓（驮）经（经）即自（寺?）林。故来竹龠（行崄）远髩（寻）求，谁谓明君名暂留，价（修）身不达关山……

此词已刊于列宁格勒出版之影印《敦煌赞文》，为七言四句体，第三首缺，乃抄于佛赞内，在《入山赞文》、《五台山赞文》之后。代宗时谢良辅等作

① 《文献通考》于龙蕃、石蕃二国乐内，皆列《还京乐》，谓皆唐曲，参任半塘《〈教坊记〉笺订》，69页。《乐府杂录》谓明皇西迁还，乐人张野狐所制有《还京乐》。然张制者乃《雨淋铃》，或另有一《还京乐》，参 *Martin Gimm* 德文译 *Das YüEh-fu Tsa-Lu*, pp. 487～488。又高丽所传唐曲有《还宫乐》，原文云："喜贺我皇，有感蓬莱，尽降神仙到。乘鸾驾鹤御楼前，来献长寿仙丹。玉殿阶前排筵。会今宵秋日，到神仙。笙歌寥亮呈玉庭，为报圣寿万年。"兹并录出。参车柱环《高丽史志唐乐散词校释》（载《中国学报》，85页）及《高丽史乐志唐乐考》（载《震檀学报》二三，81页）。《还宫乐》为宫中宴会所唱，此与《还京洛》关系如何，尚待研究。

《忆长安》长短句，此《长安词》则为齐言，乃异体耳。词中别字甚多，不可卒读。“五茎吟”当是“五更吟”，借“茎”字为“更”，他如“流水”之作“留水”，“驮经”误作“鼓（发）经”，甚为明显。S·五五四〇过叶亦见“白马驼经即自林”句。

S·一四九七

此《曲子喜秋天》为粗纸一片，前面书《辞道场赞》、《好住娘赞》、《小少黄宫养赞》、《乐入山赞》，纸背书《曲子喜秋天》，墨淡，字极草率。共十六行，字大如钱，时杂焦笔。

曲子《喜秋天》①，每年七月七，此时受（寿）夫②日。在处③敷尘④（陈）结交伴，献供数千般。 今晨连天暮⑤，一心待织女。忽若今夜降凡间，乞取一教言。

二更仰面碧霄天，参次众星⑥，月明遍周放（旋），筭（算）会甚北斗。 渐觉更星⑦流，日落西山觌⑧星流，将谓是牵（牵）牛。

三更女伴近綵（彩）楼，顶礼不曾休，佛前灯暗更添油，礼（礼）拜再三矦（矦=候）⑨。烦女彩楼伴，烧取玉炉烟，不知牵牛在那边⑩，望作眼睛穿⑪。

四更换步⑫出门听（厅），直是到街庭。今夜斗（斗）木（末）⑬ 见流

① 曲子名曰《喜秋天》者，S·六一七一宫词云：“尽喜秋时洁净天。”是其取义。此曲子A. Waley译成英文：*A Song from Tun-huang*（*B. S. O. A. S.* Vol. 26, part 1, 1963）；入矢义高《补录》四，只抄三更、四更二首（《东方学报》，京都）。巴宙所辑《敦煌韵文集》，46～47页亦采录。

② 敦煌卷惯例，“受”借为“寿”。

③ 在处犹到处也。周邦彦《夜游宫》：“月白风清在处见。”

④ “尘”，Waley误作“座”。

⑤ “连天暮”，“天”字后注。

⑥ “众星”下疑有“缺”字。

⑦ “更星”，巴宙读为“庚（长庚）星”。

⑧ 觌，暂见也，见《说文》，音闪。巴宙以为“觑”，非。

⑨ “再三矦”，巴氏以“矦”字为“候”。

⑩ “边”原作“件”，添写“边”字于侧。

⑪ “晴”原作“精”，后改。

⑫ “换步”，巴氏作“缓步”。

⑬ “斗木”，入矢作“斗末”，巴氏误作“十木”，非。按P·三三六〇“斗”字作“斗”，与此同。

星，奔逐向前迎。此时难将见[①]，发却千般彡（愿）[②]。无福之人莫怨天，皆是上因缘[③]。

五更敷设了，取分捴（总）交（教）收。五个恒俄（姮娥）结交（高）楼[④]，那件见牵牛。看看东方动，来把秦筝筭（弄）[⑤]，黄丁[⑥]掇（拨）[⑦] 镜再梳头，看看（看看）到来秋。

是卷题曰《曲子喜秋天》，而用《叹五更》联章之法以转唱之。一更不标明，二更、三更、四更别标出，五更则二字入词句中，此当为《五更转》之一格，而调寄《喜秋天》者。敦煌所出《五更转》句式不一，多为佛赞，未见标明所寄之词调名，若《五台山曲子》之记明“寄在《苏幕遮》”之例也；唯此题曰：《喜秋天》，亦属罕见。《五更转》之具文学意味者，如P·二四八三，虽为佛曲，而“何时度得雪山川”、“朱鬃白马同一心”皆为警句。P·二六四七《敦煌掇琐》所录者，则每首纯为一七言绝句，“二更孤怅（帐）理秦筝，若个弦中无怨声”，婉转动人，故有拟题作《闺思》者，与此《喜秋天》之咏七夕，并为抒情佳制。此五更换头句，“看看东方动，来把秦筝弄”，已近《花间》、《尊前》情味矣。此《喜秋天》题曰七夕，唯词句仍杂有“佛前灯暗更添油”、“发却千般愿”等，尚不脱佛曲《五更转》之藩篱。京都有邻馆藤井氏所藏李木斋旧物敦煌所出《五更转》小册，其前为《十五愿》，次为《五更转》，此《十五愿》正可说明“发却千般愿”与《五更转》之连带关系。

此五首同寄《喜秋天》一调，而用韵各异：

（1）仄平、仄平四韵，每二句一韵。

（2）平（上片）、平（下片）二韵。

（3）平（上片）仄、平（下片）三韵。

（4）平（上片第一句无韵）仄，平（下片）凡三转韵，唯平韵悉同，实得二韵。

---

① “难将见”，巴氏作“覔得见”，误。

② “发却千般愿”，与见字协韵。按冯延巳《长命女》“再拜陈三愿”、“岁岁长相见”语同。

③ “皆是上因缘”，巴氏谓“‘是上’即‘世上’”。

④ “交楼”即“高楼”。

⑤ “筭”即“弄”，与动协韵。

⑥ “黄丁”，疑即“黄钉”，即金钉，指门也。《东京梦华录》：“门皆金钉朱漆。”

⑦ “巴”作“拨”。

再看《云谣集》中之《喜秋天》，其用韵格式，与此复不类。

（5）多、过、破（上片），坐（以上韵）。翠、归、睡（以上韵）。平仄通协，而下片第一句与上片叶，止第三句不韵。

（6）触、促（上片）；足、土？（下片）。通首同叶一韵，凡奇句不韵。

如此错出，吾人可得一结论，即在唐末词形未固定以前，同一词调，用韵及句式往往极为自由，非如后人之言词律为严格之分体，如《醉公子》（又名《四换头》）、《酒泉子》之不拘，亦其类也。

P·三七一八

此卷为《曲子名目》，曲共十一行，书于卷背，面有“天福六年辛丑岁二月二十四日题记”，字越写越潦草，用淡笔圈点。

《曲子名目》

云疑盏，月疑生。蒙蒙大绵疑三秲（更），面上褐绫红分散，號姚（咷）① 大哭乎（呼）三星②。对白绵，贰（贰）丈长，财（裁）衣长来尺上良（量）。也来蒙见秋文（夏）水，自怕宾（遍）身上财（裁）。孟薑（姜）女，陈去（杞）梁③。生生裀（掬）腦（脑）小臣王④。神王敢淹⑤三边滞，千畨（番）万里竹（筑）长城。长城下，哭成忧。敢淹（敢淹）长成（城）一朵堆（摧）。里半滷（酒）楼千万个，十方兽骨不空回。刃淹（掩）亮，雨蒙々，十个郎，投血石根。青筑干（竹竿）⑥，投上玄（玄）被子，从今与後像（像）貌潘。娘（娘）子好，体一言，离别郍娘（爷

---

① “號姚”即“号咷”，《易》：“先号咷而后笑。”《方言》：“楚谓之噭咷，谓歌哭也。”

② 《诗·唐风·绸缪》：“三星在天。”即指心星昏见东方。

③ 杞梁妻，见《日知录》二十六云：“唐僧贯休据范郎之妻孟姜送寒衣事作诗云：‘筑人筑土一万里，杞梁贞妇啼呜呜。’竟以杞梁为秦时筑城之人。”

④ “小臣王”疑读为“小秦王”，唐教坊有《小秦王》曲，即《破阵乐》，此借用以骂暴秦。“裀腦”即“掬脑”，《方言》：“掬，离也。”犹言“坠肝脑”，李商隐诗：“乞脑剜身结愿重。”意略近。

⑤ “敢”下一字，以下文例之，疑亦“淹”字。

⑥ “青筑干”疑读为“青竹竿”，上文“竹长城”借“竹”为“筑”，此则以筑为竹。“玄被子”即“玄被子”，“玄”与青以色相对，言以青竹竿投上玄黑之被子，或表示男女结欢。乐府《白头吟》：“愿得一心人，白头不相离，竹竿何袅袅，鱼尾何簁簁。”亦以竹竿取譬。

娘）数拾𰀀（年）。早万（晚）到家乡，勒𫔰散（馓），月尽日校管黄至前[①]，小（少）长无月尽日校𰀀（管黄）至𰀀（前）。

此首不书调名，但云《曲子名目》，审文中有“孟姜女，陈去（杞）梁”，及“千番（番）万里竹（筑）长城”，乃演孟姜女事。敦煌卷中若P·三九一一《捣练子》云：“孟姜女，杞梁妻，一去烟山更不归。”下接书《望江南》云：“娘子面，硙了再重磨。”此首中亦云“娘子好，体一言”，与“勒𫔰散”之语似有关联；《捣练子》云：“劝你耶娘少怅望。”此则云：“辞别耶娘数十年，早万（晚）还家乡。”可见唐末西北民谣喜以杞梁妻为题材，殆征役者诉其劳苦，亦乐府《饮马长城窟》之遗意也。

“勒𫔰散”者，勒，治也。𫔰即饽，《广韵》十一没：“饽，面饽。”慧琳《一切经音义》三十七有饆饠，盖胡食也。散读为馓，《本草纲目》馓子寒具条，谓以糯粉和面麻煎成，以糖食之，可留月余，盖即油煎饼也。《通雅》饮食，饆饠怅餭等皆寒具糤子，则“馓”字又作“糤”，知“勒𫔰散”即指“娘子面”矣。

S·四五〇八

此为残粗纸一张，乃药名词及《归依三宝赞》，首《大唐三藏和尚行文一本》一行涂去，字极劣下，随手书一词，文云：

莨菪（莨菪＝浪荡）[②]不归乡。经今半夏薑。去他乌𰀀（头）了[③]血傍了，家附（富）子毫𰀀（豪强）。父母依意姜（美），长短桂（挂）心，日夜思量。砂。

归依仏（佛）：大圣释迦化主，兴慈𰀀（愿），救诸苦。能宣𰀀（妙）法甚深𰀀（意），闻者如沾甘露。慈悲主，接引众生，同到净土。……五色祥云满路。双童引，频伽舞。一回𰀀（风）动向（响）珊々，𰀀（闻）者𰀀（经）楼（楼）阶鼓。慈悲主，接引众生，同到净土。

---

① “管黄至前”两句，末章重复。《曲子名目》仅见此卷，他无可校，强为解说，以俟高明。

② 莨菪为药名，人较罕知。《本草纲目》云：“莨菪一作蘭蕩，其子服之，令人狂浪放宕，故名。蓝似菘蓝，茎叶皆有细毛，花白色，子壳作罂状。”《史记·太仓公传》：“饮以莨蕩药一撮。”《正义》云：“浪宕二音。”莨菪为毒草，《三才图会》有图。此词书作莨菪乃莨菪之别写，借为浪荡也。

③ 此“了”字用淡笔添注于“血”字之上。

归依法：须发四弘誓（誓）願。捻（念）经卷，频荊（开）转[①]。速須结吸（取）未来因[②]，且要频亲目面。聞身（闻身）见。速須达取〔三〕藐彼岸[③]。和同前。

归依僧：手把（把）念珠持课。焚香火。除人我。速須出离舍娑婆。且要频亲法座。消灾祸。速須结取，未来因果。和同前。

按此张背有大字"乾兴张法律纸"等字杂书，与此词相类，疑出一人手笔。"砂"犹言"煞"，曲之尾声。《乐府诗集》有《穆护砂》，即《穆护子》。此词嵌若干药名作为隐语，若"莨菪"、"半夏"、"姜"、"附子"、"意苂（薏米）"，应是药名歌。药名歌始见梁简文帝诗，已开先例。宋陈亚好为药名词[④]，《青箱杂记》载其药名闺情之《生查子》[⑤]，可与是曲参证。至下词之和声，当是"慈悲主，接引众生，同归净土"一句。观王安石之《望江南·归依三宝赞》（《彊村丛书》本）[⑥]，知此即《归依三宝》之词，唯寄某调出之。

二、《云谣集杂曲子》及其他英、法所藏杂曲卷子

P·二八三八　　S·一四四一

《云谣集杂曲子》共三十首

《凤归云》閨[⑦]

征夫数载，萍[⑧]寄他邦。去便无消息，累攓星霜[⑨]。月下愁听砧杵

---

① 开转即转读经文。

② 原卷写如"田"字。

③ 末句"速须达取藐彼岸"，以"速须结取，未来因果"四四之句法例之，应补一"三"字，"三藐"即"三藐三菩提"也。

④ 见《湘山野录》。

⑤ 附陈亚《生查子》："相思意已深，白纸书难足。字字苦参商，故要槟榔读。　分明记得约当归，远至樱桃熟。何事菊花时，犹未回乡曲。"

⑥ 附王安石《望江南·归依三宝赞》：

"归依众，梵行四威仪。愿我遍游诸佛土，十方贤圣不相离。永灭世间痴。"

"归依法，法法不思议。愿我六根常寂静，心如宝月映琉璃。了法更无疑。"

"归依佛，弹指越三祇。愿我速登无上觉，还如佛坐道场时。能智又能悲。"

"三界里，有取总灾危。普愿众生同我愿，能于空有善思惟。三宝供住持。"

⑦ S、P两卷俱题作"《凤归云》閨"。"閨"乃"闺"字；卷中"门"字多作"门"。任说《闺怨》为二词共有之题目。按乃一题分写两处。

⑧ P作"苶"。

⑨ S、P"换"均作"攓"。

（杵），拟塞雁行[1]。孤眠鸾帐（帐）裹（里），往（枉）劳魂梦，夜夜飞飏（扬）。想君薄行，更不思量（量）。谁为传书與（与），表妾衷[2]肠。倚牖无言垂（垂）血泪（泪），暗（暗）祝三光。万（萬）般无那（那）处，一炉香尽，又更添香。

又怨（怨）

渌（绿）窗独坐，修得君书[3]。征衣裁缝了，远寄边隅（边隅）。想得为君貪（贪）苦戰（战），不旦（惮）崎駈（驱）[4]。中朝沙碛里，已凭三尺[5]勇戰奸愚。　　岂知红脸[6]，泪的（滴）如珠。往（枉）把金钗卜，卦卦皆虚，魂梦天涯无暂歇（歇），抌（枕）上长虚。待公卿回故日，容颜憔悴，彼此何如。

又

幸因今日，得睹嬌娥。眉如初月，目引横波。素胷（胸）未消残雪，透轻罗[7]。朱含（含）碎玉，云鬓婆娑。　　东邻有女，相料实难过。罗衣掩袂，行步逶迤[8]。逢（逢）人问语羞无力，态嬌多。锦衣公子见，垂（垂）鞭立马，肠斷（断）知磨（麽）。

又

儿家本是，累代簪纓。父兄皆事（是），佐国良臣。幼年生于闺閤，洞房深。训习礼仪足，三从四德，针指分明。　　娉（娉）得良人，为国

---

① S、P并作“拟塞雁行”，蒋礼鸿云：“元氏《长庆集》诗：‘香乞拟来风。’拟训度。”况校“塞”下脱一字。

② P作“里肠”，“里”字误。

③ S“君书”上多一“为”字。

④ “旦”，“崎駈”，S、P皆同。

⑤ S作“𡶶凭”，“𡶶”字非山亦非止，似是“已”字别写。

⑥ S作“红𦚰”。P初作“脸”，又重“脸”字，其旁复注“金”字，后涂去。

⑦ “透轻罗”句后脱五字句。

⑧ S“逶”上原误写“透”，涂去。

远长征。争名定难，未有归程。徒（徒）劳公子肝肠断，谩生心。妾身如松柏，守志强过，曾父坚贞。

《天仙子》①

鹦（鸎）②语啼时三月半。烟蘸柳倏（条）金线亂（乱）。五陵原上有仙娥，携歌扇。香（香）烂漫，留住九華（华）云一片。　犀（犀）玉蒲（满）头花蒲（满）面，负妾③一双偷淚眼。淚珠若得似珍珠④，拈不散，知何限，串向红丝应百万。

鸎语黙（莺）啼惊教（觉）梦。羞（羞）见舞台双舞（舞）凤。天仙别后信难通，无人问（问）花蒲洞（满洞）。休把同心千遍（遍）弄。　叵耐不知何處表（去）。正时（是）花开（开）谁是主。满楼明月夜三更，无人语。淚如雨。更是思君肠断處。

《竹枝子》

罗幌（幌）尘生，帡（幈）幃悄悄，笙篁（篁=簧）无绪理，恨小郎游荡綎（经）年。不施红粉镜台前。只是焚香（香）祷祝天。　垂（垂）珠淚，的（滴）点ミ。的（滴）成班（斑），待伊来敬共伊言，湏改往来叚（段=断）却顛（颠）。

又

高捲（卷）朱帘垂（垂）玉牖，公子王孙女，倾⑤容二八小娘，蒲（满）头珠翠影争光。百步惟闻（闻）揄（兰）麝香。口⑥含（含）红豆相思语，几度遥相许。修书传与（与）肅（萧）郎⑦，傥若有意嫁潘郎，

---

① S卷词牌“天”字后加上。
② “鸎”S原似“鹦”。
③ “负妾”之“妾”字重写，其一涂去。
④ 原卷“珍”字不作“真”。
⑤ 罗本作“颜容”。S作“杳”。
⑥ 王集夺一“口”字。
⑦ 《校记》：“郎疑娘误。”

休遗（遣）潘即争断肠。

《洞仙歌》

華（华）烛光辉，深下拼帏。恨征人久镇边夷（夷）。酒醒后多𠘨（风）醋。少年夫聟（婿），向渌窓（绿窗）下。佐猥（左偎）右倚，擬（拟）铺鸳被。把人尢[①]泥。　　𩔰瑟（琵）琶従（重）理。曲中弹到，想夫怜（憐）处。转相爱、几多思（恩）意。却在绪（再叙）衷兑（衷克、克＝曲）鸳衾抌（衾枕），愿长弖（与）金（今）宵相似。

又

悲雁随阳，解引秋光。寒（寒）蛩响、夜夜堪伤。淚珠串的（滴），旋（旋）流抌（枕）上。无计恨征人，争向金𠘨（风）漂荡。祷（捣）衣寮（嘹）亮。　　慠（懒）寄回文先往，戦（战）袍待稳（隐）[②]，絮　重更薰香。慇懃（殷勤）凭驿使追（追）访。愿四塞、来朝明帝，令戎客[③]休施流浪。

《破阵子》

连脸（莲脸）柳眉（眉）休（休）韵，青丝罢寵（拢）云[④]。暖日和𠘨（风）花戴媚[⑤]，畵阁（画阁）凋（雕）梁莺语新，卷簾（帘）恨去（去）人。寂寞长垂（垂）珠激，焚（焚）香祷尽靈（灵）神。应是潇（潇）湘红粉继，不念当初罗帐（帐）思（恩），抛儿虚度春。

① 以“衾枕”之作“衾抌”偏旁为例，尢乃“冘”字，非“尤”也。

② 蒋云：“稳即𦂳。”《广韵》：“𦂳，于谨切，缝衣相著。”《开蒙要训》有“𦂳”字。下句“絮”字旁有卜号。

③ 任《校》云应作“戍客”；刻本或作“我客”，误。

④ 原作“𥫱”，非“笼”字；此字应作仧，借为“拢”。李珣《南乡子》：“拢云髻。”

⑤ “戴媚”如“戴胜”之“戴”，不必改为“带”。

又

日暖𠘯（风）轻佳景，流鸎（莺）似伵（问）人。正时（是）越溪花捧艳，独隔（隔）千山𠀋（与）万（萬）津。单（单）于迷虏（虏）尘。雪落停梅愁地，香檀（檀）往（枉）注歌脣。攔（栏）径萋〻芳草渌（绿），红脸（脸）可知珠淚频，鱼牋岂易呈。

又

𠘯（风）送征轩迢递（递），参差千里馀（馀）。目断妆楼相抡苦，鱼雁百水鳞积（迹）疏[1]。和愁𠘯（封）去书。　春色可堪孤（孤）抌（枕），心焦梦断▨[2]初。早晚（晚）三邊无事了，香被重眠（眠）比翼鱼，双眉应自舒（舒）。

又

年少征夫堪恨，从军千里余。为爱功名千里去，携剑弯弓沙碛邊，抛人如断弦。　迢递可知𠌫伵，吞声忍淚孤眠。春去春来庭树（树）老，早晚王师归却还，免（免）交（教）心怨（怨）天。

《渔沙溪（浣溪沙）》

婀景红颜越众希，素胷（胸）连（莲）脸（脸）柳眉低（低）。拟笑（笑）千花竹不坼（坼）[3]，懒（懒）芳非（菲）。　……[4]篇（偏）引五陵思恳切（切），要君知。

又

① 任《校》引《韩朋赋》："鱼鳖百水，不乐高堂。"
② 原卷作"梦断初"，夺一字。任氏拟补"更"字，近是。
③ "千花不坼"句，任氏引他处"开坼千花功不少"句为证。
④ 下片脱十四字。

鬊（髻）綰（绾）湘云淡〻妆，早春花向臉（脸）邊芳。玉腕慢從罗抽（袖）出，捧杯觞。纖（纤）手令兮匀翠柳，素咽歌[1]发绕凋[2]梁，但是五陵争忍得，不疏狂。

《柳青娘》

青丝鬊綰臉（髻绾脸）边芳，淡红衫子掩素胷，出门（门）斜撚同心弄，意恛惶。固（故）使横波认王郎。　　叵耐不知何處去，交（教）人几度挂罗裳。待得归来須共语，情轉（转）伤。断却粧（妆）楼伴小娘。

又

碧罗冠（冠）子结初成，肉红衫子石榴（榴）裙。固（故）着（著）烟（胭）脂轻〻染，淡施擅（檀）色注歌脣。　　含（含）情喚（唤）小莺。只问（问）玉郎何处去，才言不觉到朱门（门），扶入锦……[3]慇懃，因何辜负少年人。

《倾杯乐》[4]

忆昔笄年，未省离閤（阁＝合），生长深閨（闺）菀（苑）。閒（闲）凭著繡（绣）床，时拈金针。擬（拟）貌舞凤飛鸞。對（对）妆台、重整嬌姿面。知身皃（貌）算料，豈交（教）人见，又被良媒，苦出（出）言词相诱诶。　　每道说，水济（际）鸯鸞（鸳鸯），惟指梁閒（间）雙（双）鸾。被父母將（将）兒（儿）疋配，便认多生宿（宿）姻眷。一但（旦）娉（娉）得狂夫，玫（攻）书業（业），抛妾求名宦（宦）。众（纵）然选得，一时朝要，荣華（华）争稳便。

又

① “歌”上有“语”字，涂去。

② “凋”上重一“凋”字，点去。

③ “锦”字下缺五字。

④ S卷《云谣集》只止于《倾杯乐》三字，以下则缺。P卷《凤归云》“彼此如何”句以后，即接抄录《倾杯乐》、《内家嬌》诸词。

窈窕逶迤，皃（貌）超倾国难应比[1]。浑身挂绮罗装（装）束，未省从天得知[2]。脸（脸）如花，自然（然）多嬌媚。翠（翠）柳画娥眉，横波如同秋水。裙生石榴（榴），血染罗衫子。　观艳质、语軟言輕（轻），玉钗坠、素绾乌云髻（髻）。年二八久镇[3]香閨（闺），爱引猧儿鸟（鹦）鹉戏（戏）。十指如玉如葱（葱），银穌（苏）[4] 体，雪透罗裳裏（里）。堪娉（娉）与（与）公子王孙，五陵年少風（风）流壻（婿）。

《内家嬌》

丝碧罗冠（冠），搔（搔）头坠髻鬟（髻鬟）[5]，宝装玉凤金蝉。轻轻浮粉（粉）[6] 深深长画眉渌（绿），雪散胸前。嫩脸红脣，明（眼）如刀割（割），口似珠丹。　浑身挂、异种罗裳，更薰龙瑙（瑙）香煙（烟）。屐（屐）子岂[7]齿高。慵移步、两（两）足恐行难。天然（然）有灵性，不娉（娉）凡交。招事无不会，解烹水银，练（炼）玉烧金，别尽歌篇。除非却，应奉君王，时人未可趋（趋）颜。

又

两（两）眼如刀，浑身似玉，風（风）流弟（第）一佳人[8]。及时衣著[9]，梳头京样[10]，素质艳丽情春[11]。善别宫商（商），能调丝竹，歌[12]令尖

① 此作七字句，与上首作四五略异。《校记》谓宜作“应难”。

② 任《校》：“此处应叶平，音则是至，声则当知。”

③ 朱《校》改作“久锁”。

④ 任《校》引《俗务要名林》：“苏，凝牛羊乳。读为酥。”

⑤ 《校记》：“坠下衍髻字。”

⑥ “粉”字缺笔，“浮”或读为“傅”。

⑦ 龙《校》云：“岂字衍。”

⑧ P·二八三八原作“佳”，点去后复写“住”字。

⑨ P·二八三八作“着”。

⑩ P·三二五一作“京仪”。

⑪ P·三二五一作“索质”；“春”字作“着”。

⑫ P·三二五一明作“歌”。

新。任从说、洛浦陽（阳）台，谩将[1]比并无因。 半含嬌態（态），逶迤攙步出（出）闈（闺）门[2]，搔头重，慵（慵）懶不擡[3]只抱同心[4]。千遍撚弄，来往中庭[5]。应是降王母仙宫[6]，凢间（间）略现容真[7]。

《拜新月》

荡子他州去，已经新岁未还归。堪恨情如水，到處辄狂迷。不思家国，花下遥指祝神明[8]，直至于今，抛妾独守空闈（闺）。 上有穹苍在，三光也合遥知。倚帡（帲）帏坐，淚流点的（滴），金栗（缕）罗衣。自嗟薄命，缘業（业）至于思（斯）。乞求（求）待见面，誓不孪（辜）伊。

国泰时清晏，咸贺朝列多贤士。播得群臣美，卿敢同如鱼水。况当秋景，蓂苿（叶）裀敷（敷）卉。向登新楼上，仰望蟾（蟾）色光翅（起）。 回顧（顾）遇玉兔影媚。明镜匣、参差斜坠。澄波善（美），由（犹）怯怕冲[9]半钩耳。万（萬）家向月下，祝告深深跪[10]。愿皇寿千千岁，登宝宝位[11]。

《抛毬乐》

珠淚纷纷[12]湿绮罗，少年公子负思（恩）多。当初姊姊分明道，莫把真心过与（与）他。子细思量著，淡薄知闻解（解）好磨（麽）[13]。

---

① P·三二五一作“惕将”。

② P·三二五一作“逶迤”，非。P·二八三八作“闺帏”；P·三二五一作“闺门”，韵叶。

③ P·二八三八作“慵憾不掉”；P·三二五一“搔砍重、慵慊不抗。”旁注慊；按慊，恨也。

④ P·三二五一作“抱”甚明；P·二八三八作“抱”。

⑤ P·三二五一作“住中庭”，无“来”字。

⑥ P·三二五一作“应长降王（玉）奴仙宫”；“凢”作“九”。

⑦ 此首乃据P·三二五一与P·二八三八《云谣集》参校。P·三二五一有《御制临（林）钟高（商）内家嬌》标题，且有圈句。P·二八三八于此首前，原有“荡子他州去、已经新岁未还归”一行，抹去：乃《拜新月》文重出。

⑧ “神明”，冒《校》改作“神祇”，韵叶。

⑨ 龙《校》以“冲”作“衔”。

⑩ 王沂孙《眉妩》新月句：“便有团圆意，深深拜。”语同此。

⑪ 衍一“宝”字。

⑫ “纷纷”，各本均作“纷纷”，未敢遽定。

⑬ “磨”原误作“磨”，后改为“磨”。

又

宝髻钗横坠鬓（鬟）斜，殊容绝勝（胜）上陽家。蛾眉不扫天生渌（绿），蝉脸能（能）匀似朝遐（霞）。无端略入后薗看，羞（羞）煞亭中茠（数）樹花。

《鱼歌子》

睹颜多，思夢悮（悮）。花枝一见恨无门（门）路[①]。心哽噎、淚如雨，见便不能移步。五陵児、恋嬌態（态）女。莫阻来情從过与（与）。畅平生，雨风（风）醋，若得丘山不负。

又

洞房深，空悄悄，灵虚把[②]身心生寂寞。待来时，須祈祷，休恋狂花年少。淡匀妆，固思妙。只为五陵正渺渺。胷上雪、從君咬。恐犯千金买嘆（笑）[③]。

《喜秋天》

潘郎忘（妄）语多，夜夜道来过。湛（甚）妾更深独弄琴，掸（弹）尽相思破。寂寂更深坐，淚的（滴）浓熛（烟）翠（翠）？何处貪（贪）欢醉不归，羞（羞）向鸯（鸳）衾睡（睡）。

又

芳林玉露催，花蕊金风（风）触。永夜严霜万（萬）草衰，祷（捣）练千声促。谁家台谢（榭）菊，撩（嘹）亮宫高（商）足。每恨朝愁不忍闻[④]，早脱离尘土[⑤]。

---

① “无门路”确有“门”字。

② P卷“虚”字上原衍“灵”字，下一字作“把”，非“抱”（王重民修订本仍误“把”为“抱”）。

③ “犯”作“犯”，从犭甚明。

④ “闻”字上有“开”字，涂去。

⑤ 《云谣集》止于此，但原卷尚有余纸。

附一 《云谣集》版本资料

《敦煌零拾》本

民国十三年上虞罗振玉印。题："《云谣集杂曲子》残一卷，（唐）□□撰。"仅十八阕，在《六经堪丛书》内，东方学会排印本。又罗氏贞松堂藏《西陲秘籍丛残》第一集影印有《鱼歌子》残叶；《敦煌石室遗书》内收释玄本《五台山圣境赞》残卷，附记于此。

《双照楼》印本

吴伯苑石印本，亦十八阕。

《彊村丛书》本

朱祖谋校记云："董绶经游伦敦，手录见贻，存十八首，《倾杯乐》以下缺。"在第一册。朱氏又别印零叶，分馈藏有《彊村丛书》初印本者。

（以上皆印S·一四四一卷）

《敦煌掇琐》本

刘复辑，收巴黎P·二八三八《云谣集杂曲子》残存十四首，在上辑第二册内。民国十四年，中央研究院史语所刊。

《彊村遗书》本

朱祖谋重校定，合《掇琐》巴黎本，共得卅首。除《凤归云》前二首重出外，余悉为英伦本所无。附校记一卷，有龙沐勋跋。

《敦煌曲子词集》本

王重民所辑。《云谣集》载在中卷，1950年商务印书局版；1954年再版本，颇有改订。

《敦煌曲校录》本

任二北撰。在普通杂曲内，收三十三首。（任氏于《敦煌曲初探》强调法京有《云谣集》二本，非是。）上海文艺联合出版社印本。

《新斠云谣集杂曲子》

冒鹤亭撰。《同声月刊》一卷九期。

《冒校云谣集识疑》

赵尊岳撰。《东方学报》第二期，新加坡印行。

《云谣集杂曲子校释》

唐圭璋撰。

《敦煌词掇》

周泳先辑。载《唐宋词勾沉》中（107～111页），收二十一首，有拾遗补阙之功。

《敦煌词校议》

蒋礼鸿撰。收入《敦煌变文字义通释（增订本）》附录二。

P·三九九四

此为蝴蝶装册子，散叶，共三纸，两面书。字作欧体，刚健可爱；敦煌曲子词卷书法，以此为最佳。内《更漏长》二首：一为欧阳炯作，一为温庭筠作。《菩萨蛮》第一首亦欧阳炯作，余不详撰人。

《更漏长》

三十六宫秋夜〔永〕①，露苹（华）点滴高梧。丁丁玉漏咽铜壷（壶），明月上金铺。红线毯、博山炉，春风暗触流蘇（苏）。羊车一去长青芜，尘镜彩鸾孤。

又

金鸭香，红腊渡，偏照画堂秋思。眉翠尽，鬓云残，夜来衾扰（枕）寒。　梧桐树，三更雨，不道离心正苦，一葉ㄟ（叶ㄟ），一声ㄟ，空阶滴明。②

《菩萨蛮》

红炉暖阁佳人睡，隔帘飞雪添寒气。小院奏笙歌，香风蔟绮罗。　酒倾金盏满，兰麝重开宴。公子醉如泥，天涯闻马嘶。③

① 原文脱一“永”字。此首见《尊前集》下，为欧阳炯作。末句《尊前》作“镜尘鸾影孤”。

② 此词并见《花间》、《金奁》二集，题温庭筠撰；又见冯延巳《阳春集》，颇有异文，王氏、任氏俱有校。

③ 此见《尊前集》，亦欧阳炯作。《尊前》“兰麝”作“兰烛”，“天涯”作“天街”。

又

霏霏点点回瑭（塘）雨，双双只只鸳鸯语。灼灼野花香，依依金柳黄。 盈盈江上女，两两溪边舞。皎皎绮罗光，轻轻云粉妆。①

《美（虞）美人》

东风吹绽海棠开，香榭满楼台。香和红艳一堆堆。又被美人和技折，坠金钗。 ⺀⺀（金钗）钗上缀芳菲，海棠花一枝。刚被蝴蝶（蝶）逸人飞。拂下深⺀红蕊落，污奴衣。

P·三八三六与P·三一三七缀合

此为硬黄纸册子；丝栏，每叶四行，行大约十二字。此册又抄有藏文《陁罗尼咒大辩邪正经》，列 TIBÉTAIN 47 号。原册可参左景权氏 *Remise En Ordre du MS. P. 3836*。

又同前

夜夜长相忆，诸（知）君思我无。贼时红辱（褥）五（无）人辅（铺）。深夜不来归舍，薄情事（是）我夫。 蜑（漫）画眉儒（如）柳，虧（虚）云（匀）剑（脸）上连（莲）。知他心在㫄（并）阿谁邊②，天天天，因何用以偏。

又同前

杨柳连堤绿，缨（樱）桃向月（日）红。𦰩（舜）③ 吟迎气陌（蓦）秋风。满院残花梜（夹）竹曖曖（暖暖）晥（晚）帘胧（栊）。 荷菜（叶）棑（排）青沿，云峰族（簇）碧空。举杯搖（摇）扇晝堂中，时听笙歌消暑，思无穷。

---

① 此首连用叠字，在李清照前，原出《古诗十九首》。

② 晏殊《木兰花》："未知心在阿谁边，满眼泪珠言不尽。"又见欧阳修《近体乐府》与此句同。

③ P·四六九二"𦰩"字与此同，原句"莫把尧舜彼（比）今朝"。知"𦰩"即"舜"。

又同前

雪消水（冰）觧（解）冻，烟凝地发萌。录（绿）杨红菜（叶）雨（两）分明，万（萬）户千门，春色渐舒荣。 忽睹雙（双）飞鸶，时闻百转罵（莺）。日惠（思）处处管丝声，公子王孙赏玩，诸芳情。

又同前

斜湶（影）朱篆（帘）立，情事共谁亲。分明面上指根（痕）新。罗带同心谁绾，甚人踏（踏）祾裙。 蟬（蝉）鬢（鬓）因何乱，金钗为甚分。红汢（妆）垂（垂）渡亿（忆）何君，分明殿前实说，莫沉吟。

又同前

自従君去后，无心恋别人。梦中面上指根（痕）新。罗带同心自绾，被緣（猕）儿踏（踏）祾①裙。 蝉鬢（鬓）朱篆（帘）乱，金钗旧古（股）分。红汢（妆）垂（垂）渡光郎君。倿（妾）是南山松栢，无心恋别人。

又同前

争不交（教）人亿（忆），怕郎心自謝。近来奉（闻）遂（道）不多安，夜夜梦悟（寤）到（倒）错。妄妄（往往）到君边。 白日长相见，夜头各自眠。终朝逕（迳＝竟）日意暄暄。彭（愿）作合官（绾＝欢）裙带 长镜（绕）在你胷（胸）前。

《曲子更漏子》

少年夫聟（婿）奉恩多，霜臉上泪痕多。千回去，自消磨。罗带上鸾凤，拟折（拆）意如何。锦怅（帐）惸（幈）緯（帏）冷落多，何处恋

① 任《录》读“踏祾裙”为“踏破裙”。

嫦娥。回来直拟苦过磨。思量得还是詉諏諏①。

《南歌子》

悔家（嫁）风流聟，风流无准（準）凭。攀花折柳得人憎。夜夜归来沉醉，千声唤不应。 廻（回）觑帘前月②，鸳鸯帐裹（里）灯。分明照见负心人。问道与湏心事③，（摇）头道不㬝（曾）。

同前《奖美（美）人》④

翠栁（柳）眉间绿，桃（桃）花脸上红。薄罗衫子掩蘓（苏）胷，一叚（段）风流难比，像白莲出水⑤……

P·三三三三

此卷纸极灰黯，用淡墨写；字似小欧，存十三行。

《菩萨蛮》

自从涉远违（为）游客，乡关絛（迢）递（递）千山隔。求宫官（宦）一无成，摞（操）蒡（劳）不漸亭（暂停）。 路逢寒食节，处处樱花发。携酒步金瓶，望乡关双淚垂。

又

数年李（学）钮（剑）工（攻）书苦，也曾凿壁偷光路。堅雪冣（聚）飞荧（萤）⑥，吕（累）年事不成。 每恨无谋识，路远关山隔。摧（权）隐在江河，龙门终一过。

---

① “諏諏”以下有《南歌子》“悔家风流聟，风流无准凭。攀花折柳得人憎”等句。

② “帘前”衍一“前”字，旁注卜号。“月”字原误，后涂改。

③ “与湏”，唐《校》谓是“些须”。

④ 《奖美人》非调名，三字书于“同前”之下，乃题目。

⑤ “出水”句下缺。《任录》作“水中”，中字臆增。《夏校》：“比水是韵。”原册自此以下为藏文。

⑥ “堅”似是“坚”字，各本皆作“堑”。

《谒金门》

常伏气，住在蓬莱宫裹（里）。录（绿）竹桃花碧溪水，清斎（斋）长晚起。 闻道诸仙来至，复果禽（琴）言欢喜。远谒金门朝帝美（美），不鋅（辞）千万里。

P·三一二八

绢本，书于《大佛名忏悔文》卷背，末有“焚净度之香幡花散”一行，即接书《曲子菩萨蛮》三首、《曲子浣溪沙》三首、《曲子浪涛沙》三首、《望江南》四首、《曲子感皇恩》二首。

《曲子菩萨蛮》

燉煌古往出神将，感得诸蕃遥钦仰。効节望龙庭，麟台早有名。 只恨隔蕃部，情恳难申吐。早晲（晚）灭狼蕃，一斉（齐）拜圣颜。

同前

再安社稷（稷）垂衣理，受（寿）同山岳长江水。频见老人星，万方休戦（战）征[1]。 良臣安国部（步）[2]，金（今）喜回鸾凤，从此后太皆（阶）清，斉（齐）钦乎（呼）圣明[3]。

又同前

千年凤阙争雄弃（异），何时獻（献）得安邦计。鸾驾在三峯[4]，天同地不同。 宇宙憎[5]嫌侧，金（今）作蒙尘客。阃外有忠常，思佐圣人王[6]。

① 王《集》、任《录》均误作“战争”。

② 孙楷第谓“部”即“步”。

③ 此句各书多误，王《集》作“齐钦哥圣明”，原卷作“孚”，下无一点，故宜释“乎”，借为“呼”。任误作“主”。

④ S·二六〇七有此首，字作“二逢”。

⑤ P作“增”，此据S改。“憎嫌”二字同义谜词；侧即仄也。

⑥ P在㤓，今从S；惟S作“常思佐圣人”，无“王”字。

《曲子浣溪(浣溪)沙》

倦却诗书上钓船[①]，身披莎笠(蓑笠)执鱼竿[②]。掉(棹)向碧波深处去，几重滩[③]。不是從前为钓[④]者，盖缘时世掩[⑤]良贤，所以将身岩薮下，不朝天。

同前

喜睹华筵(筵)戏(戏)[⑥] 大贤，歌欢共过百千年。长命杯中倾渌醑(绿醑)，满金舡(船)。 把酒愿(愿)同山岳固，昔人[⑦]彭祖等齐(齐)年。深谢慈怜兼奖饰[⑧]，献羌言。

又同前

好是身沾圣主恩，紫宁初(初)降耀珠(朱)门[⑨]。合郡人心衔(咸)喜贺，拜圣君。竭节尽忠扶(扶)社稷，指山为誓保乾坤，看着风苗双旌(旌)拥(拥)，贺明君。

《曲子浪涛沙》

却卦(挂)录兰用笔章，不藉你马上弄银枪。罢却龙泉身擐甲，斈(学)文章。伱(你)取砚筒浓念(侬捻)笔，叠紙(纸)将来书両(两)行。将向殿前报道(消)息[⑩]，也是为君王。

---

① 此首亦见S・二六〇七；P作"钩舡"，兹据S。
② P作"竽"，非。
③ S"几"上有"复"字。
④ P"钓"作"钩"。
⑤ S"掩"作"厌"。
⑥ 此首亦见P・四六九二；"戏"作"喜"，读为"嬉"。
⑦ P・三一二八作"昔日"，兹从P・四六九二作"昔人"。
⑧ P・三一二八"饰"作"飲"。
⑨ 王《集》新本作"初耀降珠门"，"降耀"二字误倒。
⑩ "息"字甚明显，王《集》拟补，不必。

又同前

五里竿头风欲平，长帆举棹觉舡（船）行。柔虏（艣）不施停却棹，是船行。　满眼风沙多陕汋[1]，看山恰似走来迎，子细看山山不动，是船行[2]。

同前

结草城楼不望（望）恩，步々言语莫生嗔。比死共君緣外客，悉安存。百鸟相忆（依）投林甯（宿），道逢枯草再春。路上共君先下拜，如若伤蛇口含真（珍）。

《〔望〕江南》

曹公德，为国托西关[3]。六戎尽来作百姓，壁坛[4]河泷定羌浑，雄[5]名远近闻。　尽忠孝，向主立殊勋。静（靖）难论兵扶社稷，恒将筹略定妖氛，願（愿）万载作人君。

同前

燉煌悬（县）[6]，四面六蕃围。生靈苦屈青天见，数年路隔失朝[7]仪，目断（断）望龙墀[8]。　新恩降，草木惣（总）光輝。若不远仗天威力[9]，河隍

---

① 此首亦见S·二六〇七，兹据该卷。P作“满风沙多殃汋”。

② P只作“子细看山不动舡行”，此依S补。此首三用“行”字，重押不避，乃是别格。苏轼诗：“船上看山如走马。”可与此比较。

③ 此首亦见S·五五五六。“托西关”作“拓边西”，“拓”字旁注。任氏谓此词可能作于同光元年曹议金时代。

④ S“壁”作“押”。

⑤ S第四叶止于“雄”字，第五行起“名远近闻”，“尽忠孝”诸字，犹隐约可辨，唯原册涂满手泽，日久全变黝黑耳。

⑥ 此首又见P·三九一一，P·二八〇九，两卷“悬”字皆作“郡”。

⑦ P·三一二八作“隔失仪”，脱“朝”字，据他卷补。

⑧ P·三一二八作“望墀”，脱“龙”字。P·二八〇九作“目断龙墀”，脱“望”字，兹据P·三九一一。

⑨ P·三一二八作“感力”。

(湟）必恐陷戎夷（夷）[1]。早晚（晚）圣人知[2]。

同前龙沙塞，路远隔烟[3]波。每恨六蕃[4]生留滞，只缘当路[5]寇[6]雠多。抱屈争那何[7]。　皇恩溥[8]，圣泽遍天涯[9]，大朝宣[10]差中外使，今因绝塞暂[11]经过，路次合通和[12]。

同前

边塞苦，圣上[13]合闻声。背蕃[14]归汉经数岁。常闻大国作长城，今（金）傍（牓）有嘉名。　太傅[15]化，永保[16]更延龄。每抱沈机[17]扶社稷，一人有庆万家荣，早愿拜龙旌（旌）。

《曲子感皇恩》

四海天下及诸州，皆言今岁永无忧。长途（图）欢晏在高楼。还（寰）海内，束手愿归投。　朱[18]紫尽风流，殿（殿）前卿想（相）对烈（列）诸候（侯）。叫呼万岁𩓞（愿）千秋，皆乐业，固（鼓）腹满田畴。

同前

---

① P·三一二八作“河隍不必恐陷戎夷”，兹从P·三九一一，唯字作“何隍陷”，今改正。

② “早晚圣人知”句，P·三一二八脱“人”字。

③ 此首亦见S·五五五六，与P·三一二八同作“远路”，今依P·三九一一、P·二八〇九作“路远”。“烟”作“烽”，他卷皆作“烟”。

④ P·三九一一、P·二八〇九“六蕃”作“诸蕃”；P·三一二八作“之蕃”。

⑤ P·三一二八，S·五五五六作“把截”；P·三九一一、P·二八〇九作“当路”。

⑥ P·三一二八“寇”写作“寇”。

⑦ P·二八〇九、P·三九一一并作“恐屈争那何”；S·五五五六“那”作“奈”。

⑧ P·三一二八，S·五五五六俱作“新恩照”；此P·三九一一、P·二八〇九。

⑨ P·二八〇九作“天𫝀”；P·三九一一作“涯”。

⑩ P·三九一一作“宣差”；P·二八〇九作“宣著”；S·五五五六“宣著”作“选”。

⑪ P·三九一一作“暂经”；S·五五五六作“渐”；P·三一二八误作“结过”。

⑫ P·二八〇九、P·三九一一作“路逞（逕）”。

⑬ P·三一二八脱“上”字，据S·五五五六补。

⑭ S·五五五六作“蕃”。

⑮ S·五五五六作“太保”。

⑯ S·五五五六作“永报”。

⑰ P·三一二八作“沉机”。

⑱ P有“殊”字，旁注卜号。

当今圣受（寿）被（比）南山。金枝玉叶竟尽想（相）连。百尞（僚）卿相烈（列）排班，呼万岁，尽在玉皆（阶）前。 今（金）殿越（悦）龙颜，祥云驾喜悦，两盘旋，休将舜日被（比）尧年，人安泰，争似圣明天。

P·三八二一

原为小册，丝栏，每叶七行。于《十二时》、《晏子赋》之间录曲子词，《感皇恩》二首，《苏莫遮》二首，《浣溪沙》四首，《谒金门》三首，《生查子》二首，《定风波》二首。

《曲子名感皇恩》

四海清平遇有年，钤梨（黔黎）歌圣德，乐相传。修文偓（偃）格（武）习农田。钦皇化，雨露盖无边。 瑞气集诸贤。群寮趍玉砌，贺龙颜。磻（磐）石永固寿如山。梯航路，相问贡（共）朝天。

同前

万（萬）拜（邦）无事减弋（戈）鋋（铤）。四彝（夷）来砉（稽）首，玉阶[1]。龙楼凤阙著，喜云连。人争唱，福祚比金璿。 八水對（对）三川，升平人道泰，帝释（泽）鲜。攸（修）文霸（罢）武覓题篇，從此后，愿皇帝，寿如山。

同前（《苏幕遮》）[2]

聪明児，稟（禀）天性。莫把潘安，才皃（貌）相比并，弓马学来阵上骋。似虎入丘山，勇猛应难比。 善能歌，打难令。正是聪明，处处皆通閇。久后菜（弃）官应决定，马上盘抢（枪）[3]，佐当今帝。

同前

聪明儿，无不会。只为红鳞，未变归沧海。几度龙门（门）点颜退。

① “阶”下脱一字。

② 此二首次《感皇恩》后，而题曰同前。兹据王《集》，改题《苏幕遮》。

③ “枪”下脱一字。

所有红波，渌水[①]归潭在。　摆金铃，摇玉佩。常有坚心，洒雨乾坤内。捎有行云[②]顶载（戴）。猛透强波，直向清（青）云外。

《曲子名浣溪沙》

玉云（雾）初垂草木雕，鴈飞（雁飞）南去鸾离巢。寸步如同云水隔（隔），月轮高。　远（远）客思归砧杵夜[③]，庭（庭）前[④]叶（叶）堕银条（条）。　夜鸣阶砌下，恨长霜（宵）。

同前

云掩茅（苇）庭书漏（满）床，冰川松竹自清凉。幽境不曾凡客到，起（岂）寻常。　入每交（教）猿（猿）閈户，回来还伴鹤（鹤）归装，夜至碧溪垂（垂）钓处，月如霜。

同前

山后开菌蕤药蒸（葵），同（洞）前穿作养生池。一架懒藤（藤）花簇々，雨微々（微々）。　坐听猿涕吟旧赋，行看莺语念诗新[⑤]。无事却归书阁内，掩柴扉。

同前

海鹜喧呼别渌波，双飞迢带（遭）历山河。坚志一心思旧主，垒新窠。　出入岂曾望（望＝忘）故室，往来未者（有?）不經过。辞（辞）主南归声上（尚）切，感恩多。

---

① “渌水”句内有“直向清云外”，数字旁注卜号，表示删去。
② “行云”之下脱一字。
③ “夜”字上衍“披”字。
④ “前”字后脱一字。
⑤ “诗新”二字倒置。

《曲子谒金门》

“长伏气”，已见P·三三三三。

同前

云水客，书见十年功积。聚尽荣（萤）光鑿（凿）尽壁，不逢青眼识。 终日尘駈（驱）伇（役）饮食，渥[1]珠常渧（滴）。欲上龙门希借力，莫交（教）重点额。

同前

仙境差（美），满洞桃花渌水。宝殿秦楼霞阁翠，缘殊（珠）常挂体。闷即天宫游戯（戏），满酌瓒（琼）浆任醉。谁羡浮生荣与（与）贵，临回看即是。

《曲子生查子》

一树间（涧）生松，迥长谁林起。頚（劲）故接青霜（霄），透（秀）气遮天地。 欝欝赴[2]覆云霞，且擁（拥）高峰顶。金殿选忠良，合赴君王意。

同前

三尺龙泉剑，侠（匣）裹无人见。金[3]落雁一张弓，百只金花箭。为国竭忠贞，苦處曾征战。未望立功勋，后见君王面。

《定风波》

功（攻）书斈（学）剑能几何，争如沙塞騁（骋）偻㑩。手执六寻枪

① “渥”字前脱一字。

② “赴”字衍文。

③ “金”字衍。

似铁，明月。龙泉三尺斩（剑）新磨。　　堪羡昔时军伍，满（漫）夸儒仕德能康。四塞忽闻狼烟起，问儒仕，谁人敢去定风波。

同前

征后偻㑩未是功，儒仕偻㑩转更加。三尺张良飞（非）恧弱，谋略。汉兴楚灭本由他。　项羽翘攎无路，灭（酒）后难消一曲歌。霸（霸）王虞矩（姬）皆自别（刎），当本。便知儒仕定〔风〕波。

P·三二七一

此卷正面为《论语》卷五，末行记云："乾符肆年丁酉正月拾叁庙堂内记也"一行。背为《泛龙洲词》、《郑郎子词》、《水调词》各一首，《斗百草词》四首，《乐世词》（一为沈宇作）二首，诸调并有词字。又《阿曹婆》、《河满子》，残其上半。S·六五三七佛经长卷，卷背于净土寺僧惠信书社约及《诸杂要缘字壹本》、《阿郎放奴婢书》、《太子修道赞文》之后，接书词若干首，凡三十一行，计《龙州词》以下至《阿曹婆》三首，《何满子》四首，《剑器词》四首，与P·三二七一乃同一选本，可补P本之缺。诸词书于郑馀庆《大唐新定吉凶书仪》前。

《泛龙洲词》[①]

春风细雨沾衣湿，何时[②]晄（恍）忽[③]忆阳（扬）州[④]。南至柳城新造口[⑤]，北对[⑥]兰陵孤驿楼。回望东西二湖水，复[⑦]见长江万里流。白鹤[⑧]双飞出蹊（谿）壑[⑨]，无数江鸥水上游。泛龙洲，游江乐[⑩]。

---

① 《泛龙洲》即《泛龙舟》。

② S·六五三七作"何期"。

③ P、S作"晄"，"晄"从日从光，应即"恍"。王本抄作"脱"，非。P"忽"字残去上半。

④ P、S作"阳州"。

⑤ P、S均作"造口"，王误"口"为"日"，任臆改作"里"。

⑥ S作"北對"。

⑦ P"复"作"復"。

⑧ S作"白露"。

⑨ S作"蹊"，P重"蹊"字；"壑"写作"堅"。

⑩ S卷末作"气龙斗江乐"，可以P卷订正之。P"乐"字写作"樂"。

《郑郎子词》

清（青）① 丝弦，挥白玉，宫商角徵羽，五音足②。何时得对圣明主，一弦弹却天下曲③。

《水调词》④

李江遥曳大川宴⑤，天阙声名发动思⑥。孤推⑦北望呈心远，不及南山献树时⑧。为言无谷还逢谷⑨，将作无山更有山。马因（困）⑩ 时ㄑ索⑪鞍揭（歇），人乏往往投⑫树攀。

《斗百草词》⑬

第一⑭

建士⑮折〔祈〕长生，花林樆（摘）浮朗⑯。有情离合花，无风独榣（摇）草。喜去喜去觅草⑰，色数莫令⑱少。

第二

佳丽重明臣⑲，争花竟斗新。不怕西山白，惟须东海平。喜去喜去

① S“清”字缺。
② P“足”字作“是”。
③ S作“何时得蓟明主弹，一弦贤用弹却天下曲”，当有差讹。
④ S原作……郎子，后涂改为《水调词》。
⑤ S作“寘”。
⑥ S作“参思”。
⑦ P、S皆作“推”，疑是“帷”字。任氏改作“孤雁”。
⑧ 任氏改作“献寿”。
⑨ P、S字俱作“谷”。
⑩ P、S皆作“囙”，循下文对句“马乏”，应是“人困”之讹。
⑪ “索”S作“台”。
⑫ 此从S作“投”，P作“提（捉）”。
⑬ S“斗”字不明，P题作“《斗百草词》三”。
⑭ P无第一遍数。
⑮ 任氏改作“建寺”。
⑯ S作“郎”；P作“朗”，是。
⑰ P作“看草”，据下文应是“觅草”。
⑱ S“令”作“今”，误。
⑲ P作“门臣”。

〔觅草〕，觉走[①]斗花先。

第三

望春希长乐，南楼对北华[②]，且看结李草，何时怜颉（撷）花。喜去喜去〔觅草〕，斗罢且归家。

第四

庭前一株花，芬芳独自好。欲摘问傍人，两⺀相捻取。喜去喜去觅草，灼灼其花报[③]。

《乐世词》

失翔（群）孤雁独连翩（翩），半夜高飞在月边；霜多雨湿飞难进，暂借荒田一宿眠。　菊黄芦白雁南飞，羌笛胡琴泪湿衣；见君长别秋江水，一去东流何日归。[④]

《阿曹婆词》[⑤]

第一

昨夜春风来入户，动如开。只见庭前花欲发，半含哈[⑥]。直为思君容皃改[⑦]，征夫镇去陇西杯。正见前庭双鹊熹（喜）[⑧]，君王（在）塞外远征回，礨（參）先来。

---

① S“觉”下缺“走”字。

② S“华”作“苹”。

③ S“其花”二字倒置，有⺀号。

④ 此首王仲闻据《国秀集》证为沈宇作《武阳送别》；又见洪迈《唐人万首绝句》卷五十五，颇有异文，俱见王《校》（新本《敦煌曲子词》，97 页）。“羌笛胡琴”句，P 有“满路威”三字，涂去。又此首第二行缺，只存“日归”二字。S 可补 P 之缺。

⑤ P 在《乐世词》下接书《阿曹婆词》，但残去上半，不可卒读。

⑥ S作“半含㖷”，应是“半含胎”。

⑦ S原作“客貌敀”。

⑧ “双鹊”句旁注“远多”二字。

第二

独坐幽闺思转多，意如何。秋夜更长难可度，曼（漫）怜他。每恨狂夫薄幸（倖）① 迹，一从征出镇蹉跎。直与辞（思）君容皃（貌）改，壃（疆）场还道②（下缺）。

第三

当本只言③三载归，灼々期。朝暮啼多淹损眼，信音稀。妾守④空闺恒独寝，君王（在）塞北亦应知。恼懊无以呈肝胆，留心会⑤合待明时。

《何满子词》

第一

平夜秋风懔懔（凛凛）高，长城协（侠）客逞雄豪。手执刚刀利如雪⑥，要（腰）间恒垂可吹毛。

第二

秋水澄澄深复深⑦，喻如贱妾岁寒心。江头寂寞无音信，博（薄）暮惟闻黄⑧鸟吟。

第三

城傍猎骑各翩翩，侧坐金鞍调马鞭。胡言汉言真难会，听取胡歌甚

---

① P“幸”旁注“行”字。
② S自“还”字下缺，今据P补“道”字。
③ 据S作“只言”，P作“期”。
④ “稀”及“妾守”数字，乃据P补。
⑤ P作“呈肝……胆心留会”，上下俱缺。
⑥ P残纸作“刚刀利如雪”，S原缺。
⑦ “深复深”，S字作“洵复洵”，或误作“掬”。
⑧ “黄”字各家俱缺。任氏误作“塞”。

可怜。

第四

金河一去路千千，欲到天边更有天。马上不知何处变，回来未半早经（经）年。

《剑器词》

第一

皇帝持刀强，一一上秦王。闻贼勇勇勇，拟欲向前汤。心手五三个，万人谁敢当。从家缘业重[1]，终日事三郎。

第二

丈夫气力全，〔一〕个拟当千。猛气冲心出，皆（视）死亦如眠。弯弯[2]不离手，恒日[3]在阵前。譬如鹘打雁，左右悉皆穿（穿）。

第三

排备白旗舞，先自有来由（“来由”二字倒置）。合如花焰秀，散若电光开。嗷（喊）声天地列（裂），腾踏山岜（岳）摧。剑器呈多少，浑脱向前来。（下接书《吉凶书仪》）

第四

明朝游上莌（苑），火急报春知。花须连夜发，莫待晓风吹。

P·三〇九三

此卷正面似《弥陀经变文》。背为医方，有朱砂法、疾风方、地黄丸等，即接写《定风波》三首。

① S作“从宅家缘业重”，衍一“宅”字。
② 王《集》作“率率”。
③ S“日”下有“事”字，注卜号注销。

《定尾（风）波》

阴毒伤〔寒〕[1] 脉又微，四支厥冷散（厌）难依（医）。更遇盲依（医）与宣泻，休也，头面大汗永分离。　时当五六日，头如针剌（刺）汗㣲（微）ㄟ。吐逆（逆）粲（黏）滑全沉细，胆（胃）脉墳，思（斯）须儿女独孤恓。

（又）

类食伤寒脉沉遲，时ㄟ寒热破㣲（微）ㄟ。只为蔵（脏）中有结物，虚汗出，公（心）脾连胆（胃）睡不得。　时当八九日，上气喘麁（粗）人不识。鼻頞舌摧容▨黑，明医识，堕积千金依（医）不得。

（又）

风湿伤寒脉紧沉，遍自虚汗似汤淋。此是三伤谁识别，情劝，有风有炁（气）有食结。　时当五六日，言语惺ㄟ精身（神）出。勾当如同强健日，名医识，喘麁如睡遭沉溺。

P·三三六〇

《大唐五台曲子》五首寄在《蘇莫遮》

此《五台曲子》，敦煌写卷所见不一。P·三三六〇为行书，字体近李北海一路；那波利贞最早录出，发表于其所作《苏幕遮考》中。此卷正面又杂写“十四十五上战场”等句二行[2]，及“归义军节度使”，与《大唐五台曲子五首》（题目）。“若有灵山到本处”句一行，可推知张议潮时代所抄录。此外S·四六七题《五台山曲子》六首，以中台一首列前，圈句，共十九行，文字略异。又S·二〇八〇与S·四〇一二残纸，皆白棉纸，正楷书，挺秀近欧阳询。S·二〇八〇起“来瞻”二字，下缺。以下从《上东台》至《上西台》各

① 原卷无“寒”字。

② “十四十五上战场。手执长枪。低头泪落悔吃粮。步步近刀枪。昨夜鸟惊辔断。惆怅无人遮烂（遮拦）。崄径（险径）（下缺）”，任二北列入普通杂曲，《校录》111页。

首，终于“居士”二字，共廿一行，每句隔一字。S·四〇一二起“谭杨唯有天人听”句，正相衔接。字体相同，知原为一纸断作二片。余在伦敦，曾将之缀合。最可贵者为纸尾题：“天成四年正月五日午际孙氺（冰?）书”一行，可定其年代。S·二九八五只有前三首，载《大正藏》卷八十五《道安法师念佛经文》中。

《穌（苏）莫遮》

大圣堂，非凡地，左右盘龙[1]，嵯[2]有台相倚。岭岫嵯峨朝雾起[3]，花木芬芳，菩萨[4]多灵异。　面慈悲，心欢喜。西国神[5]僧，远〻来瞻[6]礼。瑞彩时〻岩[7]下起。福祚唐川[8]，万古千秋岁。

第一

上东台，过北斗，望见浮（扶）桑，海伴（畔）龙神斗[9]。雨雹相和惊林薮[10]，雾卷云收，化现千般有。　吉祥鸣，师子吼。闻著狐[11]疑，怕網（往）罗烟走[12]。才念文殊三两口，大圣慈悲，方便潜身救[13]。

第二

上北台，登崄道[14]。石迳崚层（嶒），蹬（缓）步行多少[15]。遍地莓苔

---

① S·四六七作“龙盘”。

② S·四六七“嵯”作“为”。

③ S·四六七作“朝圣地”。

④ P作“卄卄”。

⑤ S·四六七作“真”。

⑥ P“瞻”写作“賸”。

⑦ S·四六七作“帘”。

⑧ S·四六七作“福祚当今”。

⑨ 此从《任录》依S·四六七。因P卷及S·二〇八〇均作“雾卷云收，现化千般有”，与下文重复。

⑩ S·四六七作“雨雪更霖薮”；P作“雨雹相和惊薮”，脱“林”字。

⑪ S·二〇八〇作“猢疑”；S·四六七作“狐宜”，俱音讹。

⑫ S·四六七作“便往那边走”。任说谓“那边”即东台之那延窟。

⑬ S·四六七作“三五口”，“方便来相救”。

⑭ S·二〇八〇作“登险道”。

⑮ S·四六七作“愣层撠步”；“蹬”借作“缓”。

异软草[1]，空水潜流，一日三回到[2]。　骆驼嵎[3]，风袅々[4]。来往巡游，须是身心好。岩头[5]观涂河[6]。不得[7]久停，雄有龙神操（澡）。

第三

　　上中台，盘道远。万仞逍迢[8]，仿佛回[9]天半。宝石巉岩光灿烂，异[10]草名花，似锦堪游玩。　玉华池[11]，金沙泮[12]。冰窟千年，到者身心颤[13]，礼拜虔诚[14]重发彡（愿），五色祥云，一日三回现。

第四

　　上西台，真圣境。阿耨池边，好是[15]金楠影。两道圆光明似镜，一朵香山，崪（崒）[16] 屼堪吟咏。　师子踪，深印定[17]。八德池边[18]，甘露常清净。菩萨[19]行时龙请，居士谈杨[20]，唯有天人听。

---

① S·四六七作“名花微耎（软）草”。
② P作“过到”。
③ S·四六七“嵎”作“焉”，误。此依S·二〇八〇。
④ S·四六七作“风眇眇”。
⑤ S·二〇八〇作“台头”；S·四六七作“岩前”。
⑥ S·四六七作“奈好”。
⑦ S·四六七作“不敢”。
⑧ S·四六七作“逍逍”；P·三三六〇作“万刃道迢”。
⑨ S·二〇八〇、S·四六七“回”俱作“过”。
⑩ S·四六七作“瑞”。
⑪ P作“王花池”。
⑫ S·二〇八〇“泮”作“伴”；S·四六七作“畔”。
⑬ S·二〇八〇作“战”。
⑭ S·四六七作“合掌望空”。
⑮ S·四六七作“好似”。
⑯ S·四六七作“岌屼”。P·三三六〇作“屼”。
⑰ 那波氏作“卯定”；误“印”为“卯”。
⑱ S·四六七作“功德泉中”。
⑲ P作“卄卄”。
⑳ S·二〇八〇作“谭杨”，S·四〇一二起句正与二〇八〇衔接。

第五

上南台，林岭别。净[1]境孤高，岩下观星月。远眺遐方[2]情思悦[3]。或[4]听神鐘[5]，感怀捻香䕎[6]。　蜀[7]锦花，银丝结。供养诸天，菡萏人间彻[8]。往日尘劳今消灭[9]，福寿延长，为礼真菩萨[10]。[11]

P·二八〇九

此卷纸本颇长，黑丝栏，前有七言变文。曲子凡《孟姜女》（《捣练子》）二首，《望江南》（《娘子面》、《龙沙塞》、《敦煌郡》）三首、《酒泉子》二首（一为“红耳薄寒”），以上俱见P·三九一一及P·三一二八，不复录。仅抄《酒泉子》（“三尺青蛇”），及《杨柳枝》一首，缺文据桥川藏本补足之。

《酒泉子》[12]

三尺青蛇，斩新注（铸）就锋刃剻（刚）。沙负（鱼）裹霸（裹欛）用银䊢（装）。宝见（现）七皇（星）光。　曾经长蛇偃（偃）月阵，一遶离运[13]神鬼怕；红（鸿）门会上佑明王，胜用一条枪[14]。

《杨柳枝》平

春去春来春复春[15]，寒暑来频，月生月尽月还新[16]，又被老崔（催）

---

① S·四六七作“媚”。

② S·四六七误作“跳”；“遐方”S·四〇一二作“霞方”。

③ P作“思情悦”，兹据S·四〇一二改。

④ S·四六七作“不”。

⑤ S·四〇一二作“鍾”。

⑥ S·四六七“愧”作“贵”；S·四〇一二“䕎”误作“艺”，由P作“䕎”。

⑦ S·四〇一二“蜀”误作“熟”。

⑧ P作“菡萏人间彻”；S·四〇一二作“涵淡人间彻”；S·四六七作“菡萏无人折”，今从P本。

⑨ S·四六七作“惭愧尘劳罪消减”。

⑩ P作“为真卄卄”，无“礼”字，兹从S·四〇一二。又S·四六七“延长”作“延年”。

⑪ S·四〇一二曲子之后，记北五台寺名如下：华严寺、竹林寺、金阁寺。南台：佛图寺、零溪寺、法花寺、佛光寺、福圣寺、清凉寺、王子寺。P卷在“真卄卄”句后录瓒（赞）曰“般若真帝，无得无为……”等十行。

⑫ 《隋唐盛世》影本及《敦煌词掇》收桥川时雄藏本有此首。

⑬ 《干禄字书》“匝”作“迊”，与此同。知释“遍”者非。

⑭ P明作“胜（胜）”，与《盛世》同。“条枪”P写作“䢙搶”。

⑮ P·二八〇九无末一“春”字。

⑯ P“新”作“新”，至“又”字下缺，皆据《敦煌词掇》补。

人。只见庭前千岁月，长在长存；不见堂上百年人，尽总化为陈（尘）。

P·四六九二

抄《望远行》一首，《浣溪沙》一首，有圈句，淡墨写。前为变文，内有句云："王莽（莽）卓[1]天下竹节，生铜马。"[2] 背为《佛名经》。

《曲子坚（望）远行》

年少将军佐圣朝。为国扫荡匡（狂）[3] 妖。弯弓如月射双雕。马到蹄[4]处尽云宵[5]。休还海，罢[6]枪刀。银鸾驾走（走）[7] 上超霄，行人南北尽歌谣，莫把尧舜（舜）彼（比）今朝。

《曲子浣溪沙》

其起句为"喜睹华筵戏大贤"，已见P·三一二八，不重录。

P·三九一一

此为薄黄纸，丝栏，小册子，字甚佳；每半叶六行，有朱笔点句。起一首残，共三十二字，文云："……羊子遍野巠（巫）山。醉胡子楼头饮宴，醉思乡千日勋勋（醺醺）。下水舡盏酌十分，令筹更朾（打）江神。"以下为《捣练子》、《望江南》、《酒泉子》。

《（孟）曲子捣练子》[8]

孟姜女、犯（杞）梁妻[9]，一去烟（燕）山更不归。造得寒衣无人送，不兑（免）自家送征衣。

---

① 一作"捉"。

② 即《刘家太子变文》，残存开端，详王重民等《敦煌变文集》，160页。

③ 参孙楷弟校。

④ "到蹄"二字倒置，应作"蹄到"。

⑤ 原作"宵"，借为"消"；诸家误"宵"为"霄"。

⑥ "罢"上原有"还"字，加卜号以示删去。

⑦ "驾"下一字诸家缺，原文作"走"甚明，以"超"旁作"走"证，知乃"走"字。

⑧ P·三三一九《社司转帖》中，抄《孟姜女》至"乳酪山下雪"句未完。又P·二八〇九横卷黑丝，前为变文二十七行，杂题有"相劝莫食众生肉"句，似出僧人之手。此卷书法如出一人，点画波磔一段甚佳。

⑨ P·二八〇九作"犯梁清"。

长城路，实难行。乳酪[1]山下雪氛氛。吃酒则为隔飰（饭）病，愿（愿）身强徤[2]早远（还）归。

同前

堂（堂）[3] 前立，拜词（辞）娘，不甬（觉）眼中泪千行。劝你耶（耶）娘少[4]怅望，为吃他官家重衣粮。 词（辞）父娘了，入妻房[5]。莫将生分向耶娘，君去前程但（但）努力，不敢放慢[6]向公婆。

《望江南》平

娘子面，磑（砣）了再重磨。昨来[7]忙（忙）暮行里（李）小（少），盖缘傍伴迸夫多，耳（所）以[8]不来过。

又

莫攀我，攀我大心偏。我是曲江临池柳，者人析（折）[9] 了郍（那）人攀，恩爱一时间[10]。

《酒泉子》平

红耳薄寒[11]，摇（摇）头弄耳摆金轡（辔）。曾经数阵战场宽（宽），用契[12]却远（还）边。 入阵之时，汗流似血（血），斉（齐）諴（喊）一声而呼歇。但（但）则収阵巻（卷）旗幡，汙（汗）散郆（卸）金鞍。

① P·二八〇九字作"乳酪"。
② P·二八〇九"健"误作"律"。
③ P·二八〇九误作"当前"。
④ P·二八〇九作"劝V力你"，乃"力劝"倒抄。又"少"字作"小"。
⑤ P·二八〇九作"词娘入清房"。
⑥ 《任校》引《十二时》"劝诸人，莫放慢"句。
⑦ P·二八〇九亦有此首，字作"䏰来"。
⑧ P·二八〇九"耳"字作"称"。
⑨ P·二八〇九日作"者人称了"，以"折"之偏旁作"尔"例之，"称"之为"所"，甚明。
⑩ P·二八〇九"时间"误作"时问"。
⑪ "薄寒"即"驿寒"，P·三三六一背《叹百岁诗》："四岁驿寒初搭鞍。"
⑫ 《开蒙要训》："握絜即握粱。"蒋《校》即以"契"为"粱"字。

P·三二五一

此卷唯纸一张，共十八行，起“相思意”一首，题目残缺。下题“又”字者四首，盖为《菩萨蛮》也。即接书《御制临钟离（商）内家嬌》，其词已见P·二八三八《云谣集》；此叶每阕有圈句。

《菩萨蛮》

……相思意。羞（羞）着旧罗裳，双〻金凤凰。[①]

又

清明节迡（近）千山绿[②]，轻（轻）盈（盈）士女晋（腰）如束。九陌正花芳，少年骑马郎。　罗衫香袖薄[③]，佯醉抛鞭落。何用更回头，谩添春夜愁。

又

朱明时节樱桃熟，卷（捲）帘嫩笋初成竹。小玉莫添香，正嫌红日长。　四支（肢）无气力，鹊语虚消息。愁對牡丹花，不曾（曾）君在家。

又

香绡（销）罗幌堪魂新（断），准闻蟋蟀（蟀）[④]吟相伴。每岁送寒衣，到头（头）归不归。　千行歌忱（枕）渡，恨别添憔悴。罗带旧同心，不曾看至今。

又

昨朝为送行人早，五更未罢金鸡叫。相送过鸿梁[⑤]，水声堪断肠。　唯愁离别苦[⑥]，努力登长路，住马处[⑦]再摇鞭，为传千万言。

---

① 按此上必接他卷，惜断了。

② “绿”原误作“录”，后改。

③ “袖”初误为“神”，后改。

④ “断”字作“新”，“蟀”字作“蟀”，皆习见。

⑤ “鸿梁”，夏承焘谓即“虹梁”。

⑥ “唯愁离别苦”，任、王修订本皆误“愁”为“念”。

⑦ “住马處”，原有“驹”字为衬字，任、王均缺之。

S·二六〇七

此卷残存九十行，首末两段残损颇多。卷末自《临江仙》以下尚有廿四行，只存中段，句不连接。唯《伤蛇曲子》词调注明；卷中完整者有《西江月》三首，《浪涛沙》二首，《菩萨蛮》六首，《浣溪沙》四首，《献忠心》一首，《恭怨春》一首，《御制曲子》二首，《临江仙》一首；其中《菩萨蛮》二首，《全唐诗》题唐昭宗撰。是卷之背，为寺院法器账。

〔失调名〕[①]

……台[illegible]化绝胜[illegible]……
往复任君多征使……
[illegible]年年生居定昭……
[illegible]千如日月诏无已……
四海征弊惜天雨降……
唐尧鸿恩四补海内乐[illegible]
陈云收。

同前

般[illegible]……
国泰人安静，风沙　[illegible]　秀……地种[illegible]……
[illegible]闹任舡，专听海鹫坐金牙，提胡芦帝萨金沙，长垂罗袖拂烟霞。齐拍手，贺我当今家。

同前

本是蕃家帐，年[illegible]在草头。夏月[②]披毡帐，冬天挂皮裘。　　语即令人难会，朝朝牧马在荒丘。若不谓[③]抛沙塞，无恩[④]拜玉楼。

---

① 原卷无调名，任氏拟调为《赞普子》。
② 原作“月”，王作“日”。
③ “不谓”，王据孙《校》以“谓”即“为”。
④ “无恩”，任说作“无因”。

同前

与君别后，何日再相逢。関山阻隔信难通。情恨切，气田（填）胷，连襟泪落重重。　　世通策（荣）贵受（寿）如松。寒雁来过附书纵。谓君燋焠（憔顿）① 损形容，交（教）儿泪落千重。

《西江月》

女伴同寻烟水，今宵江月分明。䑨（柁）头无力别一舡横。波面嶶（微）风阇起。懒掉乘舡无定正（止）。拜词处⺈阇（闻）声。连天红浪𣿖（浸）秋星。悟（误）入蓼（蓼）花丛裹。

又同一首

皓（浩）渺天涯无济（际），吕（旅）人舡薄（泊）孤舟，团团明月照江楼。远望秋（荻）花风起，东去不回千万里。乘舡整置（正值）高秋，此时变作望乡愁，一夜若（苦）吟云……

《浪涛沙》
“五雨竿头风欲平”一首，已见P・三一二八，兹不录。
又一首

八十颓年志不迷，一竿长地坐磻磎，钓……时清（清时），直道（?）守池频负命，子鳞何必用东西，我不……

《菩萨蛮》
“千年凤阙争雄弃”，此首缺字甚多，见P・三一二八。
同前

自从銮驾三逄住，倾心日夜思明主。惯在紫嶶间，笙〔歌〕不暂闲。受禄分南北，谁是忧邦国。此夜却回銮，须交（教）社禝〔安〕。

① 各家读作“为君憔悴”。

同前一首

登楼遥〔望〕秦宫殿，翩翩只见双飞鸾。渭水一倐（条）泺（流），〔千山与万丘〕。　　野烟遮远树，陌上行人去。何处有英雄，迎归大内〔中〕。

又同前一首

飘飖且在三峰下，秋风往往堪沾洒。肠断忆仙宫，〔朦胧烟雾中〕。思梦时时睡，不语长如醉。何日却回归，玄穹知不知。①

又同前一首

常嘶血怨居臣下，明君巡幸恩沾洒。差近（近）见修宫，谒㦰（践?）无有终。　　奉国何曾睡，葺治无人醉。克日却回归，彭（愿）天涯惣酉（?）。

同前一首

御园照〻红丝罢。金风坠落沾枝様。柳色政（正）依〻，玄宫昭（照）绿池。　　每思龙凤阙，惟恨累年劫。计日却回归，豫（象）似南山不动嶶。

《浣溪沙》②

良人去住边庭，三载长征。万家拈（砧）杵捣衣声。坐寒更。添〻玉漏懒频听，向深闺、远闻雁悲鸣。遥望行。三春月影照堦庭。帘前跪拜人长命，月长生③。

---

① “登楼”及“飘飖”二首乃唐昭宗作，见《全唐诗》，文字略异，已见王《校》。“朦胧”句，原卷“月”字旁隐约可辨。“玄穹”S甚明，王作“玄苍”，非。

② 原题失调名；作《浣溪沙》，误。

③ “月长生”，“月”字依王《集》。

又同前一首

浪打轻舡雨打蓬。遥看㠯下有鱼[1]翁。莎苙（蓑笠）不收舡不系，任东西（西东）。即问鱼翁何所有，一台（壶）清酒一竿风，山月与沤（鸥）长作伴，在五湖中[2]。

又同前一首
“倦却诗书上钓船”，此首已见P·三二二八，不录。
又同前一首

一队风去吹黑云，舡车[3]撩乱满江津，浩洲洪波长水面，浪如银。
即问长江来往客，东西南北几时分，一过交（教）人肠却断，谓行人。

又《西江月》

云散金波杨吐，烟迷沙煮（渚）沉沉（沈沈）。棹歌惊起乱西（栖）禽。女伴各归南补（浦）[4]。舡押（狎）波光遥野，虏（摅）[5] 欢不觉更深。楚词哀怨出江心。整量（正值）明月当南午[6]。

《献忠心》

自從黄单（巢）作乱，直到今年。顷（倾）动迁移每惊天。京华飘飖因此荒。空有心长（肠）思恋明皇。　　愿圣明主，久居宫宇。臣等默始，有望常殊。弓剑更抛（抛）涯计，会将銮惊（驾），步步却西回。

《曲子荼怨春》[7]

柳絛（条）垂处也，喜鹊语零零。焚香秋首（稽首）告素君情。

---

① “鱼”上曾有字，涂去。此首“渔”并作“鱼”。
② “五湖”句，“在”字侧注一“五”字，各家皆忽略。
③ “车”字甚明，各家均作“船中”。
④ “浦”，原卷误作“补”。
⑤ “野虏”二字相接，但无∨号，王《集》，“野欢”，不当。
⑥ “午”字细看不是“干”字。
⑦ 以S·二六五九“一切荼敬”句，知“荼”即“恭”字。

慕德萧稂（郎）好武，累岁长征。向沙场裏，輪（输）宝剑，定捴枪。　　去时花欲谢，几度菓（叶）还青。遥思相（相思）、夜夜到边庭。愿天下销弋（戈）铸戟，舜日清平，待功成日[1]，麟阁上画图形。

〔御〕制

时清海晏定风波，恩光六塞，瑞气遍（遍）山坡。风调雨顺，野老行歌。四寒（塞）休征罢战[2]。放将仕（士）尽回弋（戈）。　　君臣道泰，礼乐谦中和。此时快活感恩多，愿圣寿万岁，同海[3]岳山河。似生佛向[4]宫殿里，绝升兜率大罗。

《御制曲子》

百花竸（竞）蕟（发）爕新，杨柳垂院光，向珠帘湛（?）……万喜含芳。观园里青青，山川草木异祯祥。一万人乐行歌……㕣时康。我……明主……中看景色在边壃（疆），更将新翻御制……，……步元戎。千秋万岁，豊（丰）作[5]得姚（遥）长。知存而治化……舜禹汤。

《曲子临江仙》[6]

岸阔临江帝宅赊[7]。东风吹柳向[8]西斜。春光摧（催）绽后园[9]花。鹦（莺）啼燕语辽（撩）[10] 乱，争忍不思家。　　每恨[11]经（经）年离

---

① 原卷作“功成日”，各书皆误倒作“成功”。

② “四塞休征罢战”句，又见《开于阗》。

③ 原卷“海”字甚明显，各家并缺。

④ 原卷有“向”字，各家缺。

⑤ “丰作”，王《集》误作“岂得”。

⑥ P·二五〇六有此首。

⑦ “帝宅赊”，P作“底见沙”。

⑧ S有“向”字。

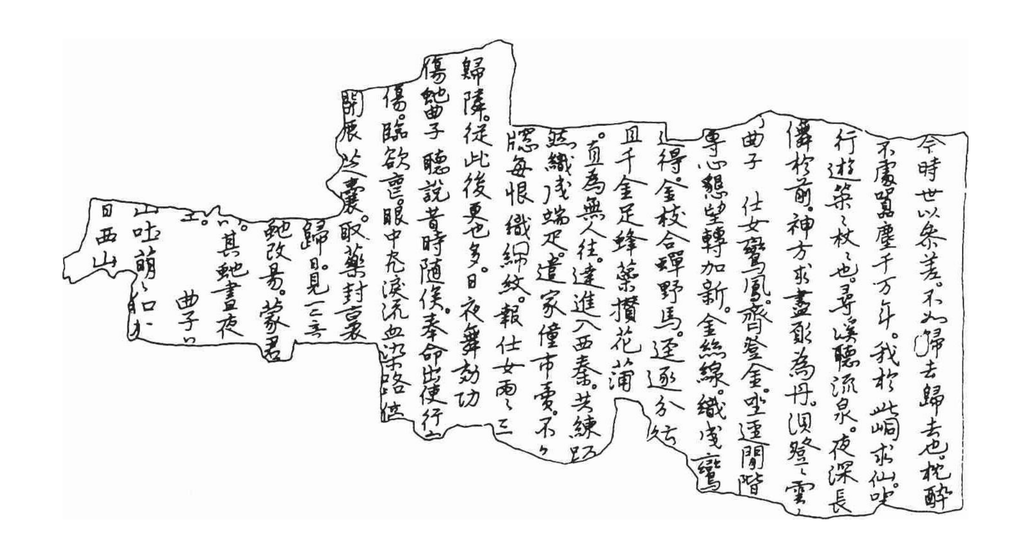
⑨ S缺“摧”字，据P补。P“园”作“薗”。

⑩ S作“辽”。

⑪ S“恨”上有一字，似涂去。

〔别苦〕，纵然[①]抛弃（棄）生涯。〔如〕今时世已[②]参差。不如归去，归去也，沉[③]醉卧烟霞[④]。

兹将此卷残缺部分，抄录于下：



P·二七〇二　S·一五八九　S·四五七八

《婆罗门曲子》，敦煌所出有三卷。P·二七〇二起“望月婆罗门”至“水精宫李（里）落轰轰，两边仙人相苦”句，未抄全。卷前有藏文一行，文云：BYİ BA LOHİ DBYAR SU. 谓鼠年暑，应是记书写时间。又绘一马。字似褚遂良，颇佳。S·四五七八卷前两首有缺字，以P卷苴补之恰成完璧。S·一五八九纸极坚韧；卷背于记各部洲若耽没罗洲、僧伽恭洲尊者以后，载《经过》、《五道》、《转轮王》，即接书“望月在边洲”一首，句中异字如“逍垂”、“千秋万万秋”，疑有讹误。又书“望月曲弯⺀，初生似玉环。渐⺀团圆在东边”。句共三行，乃随便抄写，字甚劣。

---

① “纵然”P作“等闲”。

② S“已”作“以”。

③ S“沉”误作“枕”。

④ S“醉”字以下残缺。

《咏月婆罗门曲子》[1]

望月婆罗门，青霄[2]现金身。面载[3]黑色齿如银。处处分身千万亿[4]，锡文拨[5]天门。双[6]林礼世尊。

（又）

望月陇西生，光明[7]天下行。水精宫里[8]落（乐）轰〻，两边仙人常瞻[9]仰，鸾舞鹤弹筝，凤凰说法听。

（又）

望月曲弯〻，初生似玉环[10]。渐〻团圆在东边，银城回迥星流遍[11]。锡杖夺天门（关），明珠四畔悬。

（又）

望月在边州，江东海北头。自从亲向月中游，随佛逍遥登上界，端坐宝花楼。千秋以万秋。

P·四〇一七

此为黄纸十三叶小册，丝栏七行；前有浅墨记杂字一本二行，及人名赵揭捀、阴物堆、薛国成、康南山、石胜定等，又淡墨记乙酉年七月廿一日徐

---

① S·四五七八题曰："咏月婆罗门曲子"。

② P作"青箫"。

③ S作"面带"。

④ S"亿"作"益"，自此以上缺九字，可以P补之。

⑤ S作"钵"；P作"拨"。

⑥ "双"字，P作"𡙡"，字墨浓黑。

⑦ S"光明"下缺五字，以P补之。

⑧ P"宫里"作"宫李"，应是借"李"为"里"。

⑨ P作"仙人相苦"，下缺。

⑩ S"初"作"裼"；"环"作"環"。

⑪ S"遍"作"遍"。

僧故，乙酉年七月廿三日安郎君阽，又《社司转帖》乙酉年七月廿一之立契，又《咏九九诗》一首，即接书《鹊踏枝》。

《曲子鹊踏枝》

独坐更深人寂〻，忆恋家乡，路远关山隔[①]。寒雁飞来无消息[②]，交（教）儿牵（牵）断心肠忆。　　仰告三光殊（珠）瀍渧（滴）。交（教）他耶（爷）娘，甚处传书觅。自叹宿缘作他邦客，辜负尊亲虚劳力。

P·二五〇六

此卷存词五首，终《酒泉子》；第一首残得“塞，旧戎装”以下二十九字，正书，在《诗·郑笺》卷背。淡墨写，有圈句。

〔失调名〕

（上缺）塞，旧戎装，却著汉衣裳。家住大杨海，蛮骞不会宫適（商），今日得逢明聖（圣）主，感恩光。

《献中（忠）心》

臣远陟（涉）山水，来暮（慕）当今。到舟（丹）阙，御龙楼，弃毡帐，弓与[③]剑不归边地，学唐化，礼儀向[④]。休（沐）恩深。　　见中華（华）好，与舜日同[⑤]。垂衣理，菊（菊）花浓。臣遐（遐）方无珍宝，彭（愿）公千秋住，感皇澤（泽），垂（垂）珠瀍，献中（忠）心。

又

莫（暮）却多少云水，直至如今。陟（涉）历山阻、意难任。早晚[⑥]

---

① 原作“踏远遍（隔）关山”。有∨号。

② 原作“无息消”，据任《校》改正。

③ 原作“弓∨与剑”，“弓”字旁有∨号；故应读为“弃毡帐与弓剑”六字为句。

④ 任《校》“向”作“同”。

⑤ 任《校》补一“钦”字，作“与舜日同钦”

⑥ 原作“早万”，“万”旁有“卜”号，点去。

得到唐囯（国）裛（里），朝圣明主，望丹阙，步⺀泪满衣襟。　　生死大唐好，喜难任。斉（齐）怕（拍）手、奏香音。各将向本国里，呈歌舞。𩏑（愿）皇寿，千万岁，献中（忠）心。

《临江仙》

“岸阔临江底（底）见沙”，已见S·二六〇七。

《酒泉子》①

每见惶惶，队队雄军惊御②辇。蓦街穿巷犯皇宫，秖拟夺九重。

长枪短剑如麻乱，争邦（奈）失计无投窟（窜），金箱玉印自赍（携）将，任他乱芬芳。

S·五五四〇

此为大册蝴蝶装，共三叶，中一叶乃由两叶倒黏，无法撕开。第一叶前书《百行章》一卷并序，第二叶杂写《燕子赋》一段；过叶又书“白马驼经即自林”等句，第三叶首写“山花”二字，共写《山花子》词四行，后杂书音训一行，如“毫”下加注即是。此册涂满泥土，《山花子》过叶写一☐字，污烂不堪。

《山花子》

去年春日长相对，今年春日千山外。落花流水东西路，难期会。　　西江水竭南山醉，忆得③终日心无退，当时只合同携手，悔……

S·四三三二

褐色粗纸一叶，共十一行，录《别仙子》一首，《卄卄舅》（《菩萨蛮》）一首，又《酒泉子》只写一半，其中若干缺文后加，词牌亦后来添上。书法墨色与纸背壬午年龙兴寺僧愿学所书相同，似出一人手笔；此乃敦煌陷吐蕃后寺院僧徒随意抄写者。《别仙子》极似柳永风格。

① “酒泉”下原有“平”字，涂去。

② “御”字上原空一格。

③ 任《校》“得”作“你”。

《别仙子》

此时梓（模）样，算来是[1]秋天月。无一事，堪惆怅，须圆阙。穿窗牖，人寂静，满面蟾光如雪。照泪痕何似，两眉双结。　晓楼鍾（鐘）动，执纤手，看看别[2]。移银烛，猥（偎）身[3]泣声哽噎。家私事，频付嘱，上马临行说。长思忆，莫负少年时节。

《卄卄旁》

枕前发尽千般愿，要休且待青山烂。水面上秤䭔（锤）浮，直待黄河彻底枯。　白日参辰现，北斗回南面[4]。休即未能休，且待三更见日[5]头。

《酒泉子》

砂多泉头，伴贼寇、枪张怒起，语报恩任裴氏晖　威（下缺）

P·三三一九V°

卷面为《大般若波罗蜜多经》残卷，背为《孟姜女》二首，与P·二八〇九及P·三九一一两卷相同。王《集》云依P·三九一一调名应为《捣练子》，兹不再录。

S·五六四三

《曲子送征衣》

今世共你如鱼水，是前世因缘。两情准（準）儗（拟）过千年。转

① "是"字原注于旁。

② "别"下原有"如"字，涂去。

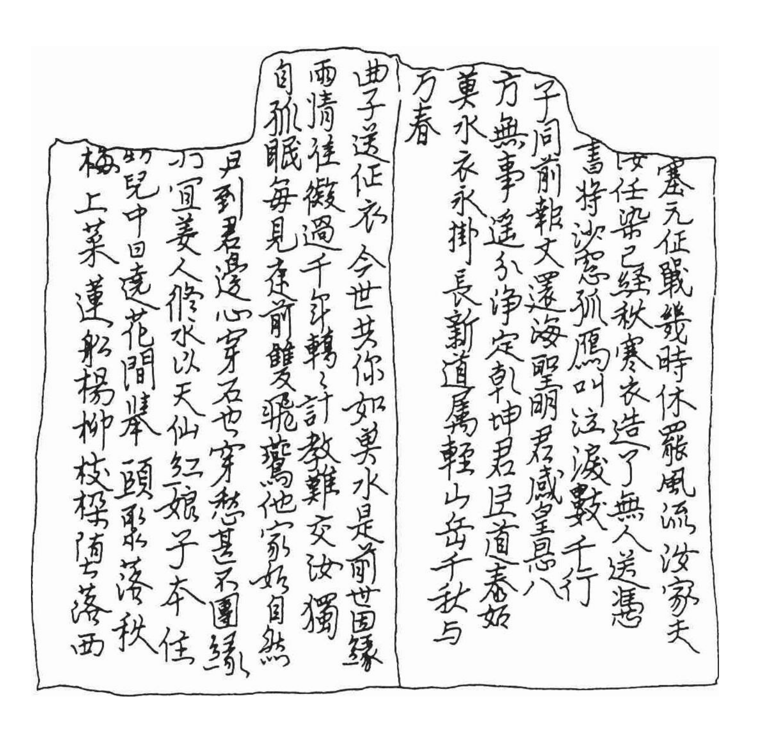
③ "身"字添注。

④ "北斗回南面"，任《校》引《易林》"魁罡指南"句。

⑤ "日头"原作"日"，正是"日"字，各家以为原作"月"，非是。

计教（较）难。交（教）汝独自眠。　　每见庭前双飞鹭，他家如自然。……[1]到君边。心穿石也穿。愁甚不团缘（圆）[2]。

此纸，王《集》只录《送征衣》一首，尚有三首失调名，兹试为句读如次：


塞元征戰幾時休罷風流汝家夫
婿任染已经秋寒衣造了無人送憑
書将沙窓孤雁叫泣淚數千行
子同前報文還海聖明君感皇恩八
方無事遥分淨定乾坤君臣道泰始
萬水衣永掛長新道屬輕山岳千秋与
万春
曲子送征衣 今世共你如魚水是前世因緣
両情准擬過千年轉轉計教難交汝獨
自孤眠每見庭前雙飛鷰他家好自然
只到君邊心穿石也穿愁甚不團緣
不宜姜人修水以天仙紅娘子本住
蜀兒中日遠花間驊頭聚落秋
梅上菜蓮船楊柳枝櫻隨落西

S·五六四三

塞元（原）征战几时休。罢风流。汝家夫（婿）□□，任染（荏苒）已经秋。　　寒衣造了无人送，凭□〔寄〕□书将。沙窗孤雁叫，泣泪数千行。

曲子同前

报文还（寰）海圣明君。感皇恩。八方无事遥分，净定乾坤。

① 任氏《校录》于“难”字断句，又补四字作“梦魂往往到君边”。
② 王重民《敦煌词集》读“缘”为“圆”。

君臣道泰如鱼水，衣永挂长新。道属轻山岳，千秋与万春。

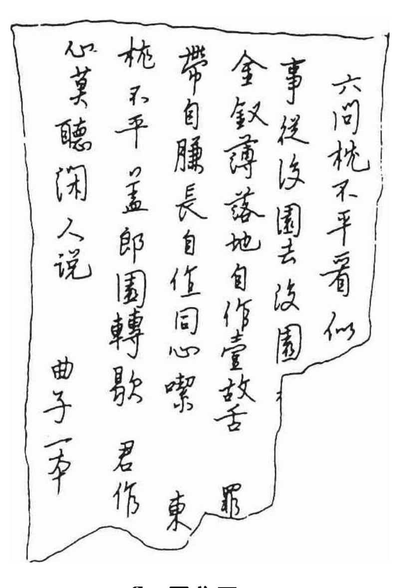
〔失调名〕

……宜，羙（美）人修（秋）水以（似）天仙。红娘子，本住……儿，中（终）日绕花间。　　举头聚落秋……，梅（每）上菜（采）莲船。杨柳枝棌堕，落西……

S·五八五二

此单叶纸已污黑，存六行，与P·三九九四《鱼美人》笔迹类似。此首词调，疑是《生查子》，王氏新本《曲子集》录入，不加句读。（见上卷）按具用入声韵，极为分明，试为句读如次：

六问枕不平，看似☐☐☐。事从后园去，后园☐☐☐。　　金钗薄落地，自作壹故舌。罷（罗）带自膁（嫌）长，自作同心嚟（结）。东☐枕不平，盖郎园转歇。君作☐☐心，莫听闲人说。


六问枕不平看似
事從後園去後園
金釵薄落地自作壹故舌　罷
帶自膁長自作同心嚟　東
枕不平盖郎園轉歇　君作
心莫聽閑人说　曲子一本

S·五八五二

附二　上虞罗氏及日人藏本之曲子

《菩萨蛮》

自从宇宙[1]光（充）[2] 戈戟，狼烟处处獯（燻）天黑。早晚竖金鸡，休磨战马蹄。　森々三江水，半是儒生泪。老尚逐今（金）财[3]。问龙门，何日开。（《敦煌零拾》本）

《望江南》

天上月，遥望似一团银。夜久风（更）阑风渐紧，为以（奴）吹散月边银（云），照见附（负）心人。

五梁[4]台上月，一片玉无暇（瑕）。以里（迤逦）看归西（海）去，横云出来不（敢）遮[5]，瑷逮绕天涯。（《敦煌零拾》本）

赵尊岳《唐人写本小曲三调》（载《同声月刊》）跋谓此书于《春秋后语》纸背上，此三首王国维录于《东方杂志》卷十七之八，况周颐收入《蕙风词话》卷四，均有校记。罗振玉刊入《敦煌零拾》。

《长相思》

侣（估）[6] 客在江西，富贵世间稀。终日红楼上……舞著棋[7]。频频满酌醉如泥。轻々更换金卮。尽日贪欢逐业（乐）[8]，此是富不归。

又同上

哀客在江西，寂寞自家知。尘土满面上，终日被人欺。　朝朝立在市门西，风吹渌……双垂。遥望家乡书短，此是贫不归。

---

① 王国维校“宙”作“内”。
② 王《集》新本“充”作“兴”。
③ 王《集》据曾毅公校“今”即“金”。
④ 任《校》谓“五梁”二字为题目。
⑤ “海”、“敢”字原缺，此为王国维校。
⑥ 王《集》新本引孙楷第校谓“侣客”即“估客”。
⑦ 任《校》谓“著棋”应作“著词”，唐人酒令中所用之曲词。
⑧ 周泳先本以“逐业”即“逐乐”，任、王均从之。

又同上

作客在江西，得病卧毫厘。还往观消息，看看似别离。　　村人曳在道傍西，耶娘父母不知。……上劄排（缀牌）书字，此是死不归？（《敦煌零拾》本）

按此三首联章，末句分言富、贫、死三者之痛。

《（鱼歌子）·上王次郎》

春雨微，香风少，帘外莺啼声声好。伴孤屏，嶶（微）语㗛（笑）。寂对前庭悄悄。　　当初去，向郎道。莫保青娥花容貌。恨惶交（狂夫）不归早。交（教）妾思在懊恼。

《鹊踏枝》

叵耐灵鹊多满（瞒）[1] 语，送喜何曾有凭据。几度飞来活捉取，锁上金笼休共语。　　比拟好心来送喜，谁知锁我在金笼里。欲[2]他征夫早归来，腾身却放我向青云里。

罗氏《零拾》本跋云："此小曲三种，《鱼歌子》写小纸上，《长相思》及《雀踏枝》写《心经》背，讹字甚多。"

《鱼歌子·月》[3]

绣帘前，美人睡。厅[4]前猧子频频吠。雅奴卜，玉郎至，扶不（下）骅骝沉醉。　　出屏帏，正云起[5]。莺啼湿尽相思被。共别人，好说我不是。得莽（莫）[6] 辜天负地。（桥川时雄藏本）

---

① 周本作"瞒"，孙楷第校"满"读为"漫"。
② 任《校》"欲他"作"愿他"。
③ 此首亦载《敦煌词掇》，题目为《月》。
④ 任《校》"厅"作"庭"。
⑤ 王《集》云刘盼遂以"起"为"髻"之声误。孙《校》"正"应作"整"。
⑥ "莽"读为"莫"，从任《校》。

赵尊岳《唐人写本曲子影印本》跋云："唐人写小词五首一小叶，阔广仅三四寸，两面作书，字各六行，折叠为二，所谓蝴蝶装也。……傅惜华为作题跋，影印于北京《画报》。……其中《鱼歌子》一首与罗叔言所藏另一唐人写本相同，惟字句略有歧异耳。"[①]

三、新获之佛曲及歌词

P·三四〇九

《行路难》

弟子蒙禅师等说偈，并《五更转》及劝善文。弟子等恋慕禅师，不知为计留得禅师，共往脩道，各自思惟，各作《行路难》一首。

第一[②]

丈夫恍忽（惚）忆家乡，归去来[③]。归去从来无所归，来去百过空来去，不见一个旧住处。住处[④]皆是枷锁纽，劝君学道须避就。法界平等一如如，里中[⑤]无有的亲疏。君不见[⑥]，行路难，路难道上无踪迹。

第二

始知虚空，以[⑦]为屋宅，大地以为床廗（席）。水火毕竟相随，如风无有踪迹。合即五家共一，离散各不相知。既委[⑧]自身状迹，何处更有诸亲。君不见，行路难，路难道上无踪迹。

---

① 载《同声月刊》一卷十号。影片原载1930年7月30日《北京画报》，嗣日人又影印入《隋唐盛世》中，《词学季刊》一卷第四号复加转载。周泳先《敦煌词掇》及王重民新本《敦煌曲子词集》均校录。

② S·三〇一七存《行路难》四首，每首前有"第一"、"第二"、"第三"、"第四"字样。

③ S无"归去来"三字。

④ S不重言"住处"。

⑤ S作"理中"。

⑥ S无"君不见"三字。

⑦ S"以"作"已"，借字。

⑧ S作"既知"。

第三

父母皆从贪嗔痴，爱生我祖父。先是二十五有眷属，元是色声香味触。妻儿即是色境五欲。万法毕竟相随，嶶尘以为同学。君不见，行路难，路难道上无踪迹。

第四

众生大𠃌癡①，不肯著、如来衣，常卧无明被，昏𠃌长夜睡。念𠃌求财色，不觉死时至。空手入三涂，何期悔来此。君不见、行路难，路难道上无踪迹。

〔第五〕

众生常被色财缠缚②，没溺爱河。沉沦生死，处处经过。八风常动，六识昏波③。常念④五欲，不念弥陁。生天无分，地狱對门。循环六道，回擾万身。欲得学道，须舍寃（怨）亲。君不见、行路难，路难道上无踪迹。

〔第六〕

常桯龟毛为罝綱，磨练兔角作刀枪。大悲泽里綱得鹿，铁围山中捕得羊。白牛驾车来运载，乾闼婆城中宴会。二乘门外不忍看，廾廾端坐意气待。辟支四果心生疑，声闻缘觉无所知，脩道若达此法门，始能行得大慈悲。慈悲度脱诸众生，先须持戒不煞生。煞生偷盗皆计罪，地狱门前专相待。不见一法成，𠃌无一法坏。逆（逆）顺平等一如如，是故名为大丈夫。君不见，行路〔难〕，路难道上无踪迹。

① S缺“众生大𠃌痴”一章。
② S作“第四众生常被色财缠缚”。
③ S作“氏波”，“昏”字省形。
④ S自“常念”以下残缺。

〔第七〕

身骑精进，忍辱作鞍韂。持戒作枪鞘，慈悲为军将。手把禅定弓，射破卅六军贼；获得菩提勋，无心是官职。差作巡境使，四方和六贼。大丈夫，自恨无道德，虚食信施供，假名入山谷，忽若得道果，历劫相榜帘。欲得学无为，常须三不足。

以下云："六师捻得，寻思一遍，却爱慕弟子，即自回心共住修道。总共十三人，尊一个有德为师，两个亲近承事，十个诸方乞（乞）食。和上即《叹安心难》。"《安心难》亦是韵文，今不录。

P·二九七六

此卷先抄《下女夫词》残文，继为高适诗（起"我本鱼樵孟诸野"句），接书《五更转》，只录二更，未完篇。下为进士刘瑕《温泉赋》及《宴别郭校书诗》。

《五更转》

一更初，少年光景暂时无，一世之间何足庳（度），谁知四大是空虚。人皆恒作千年调，谓将不死镇安居。有钱不解修功德，沽酒买宍（肉）事兇奤。终日贪生不觉老，鬓边白髮（发）实难除。面上红颜千道皺，胷疼脊曲项筋……[1]眼暗耳聋见不辨，头风腦（脑）转手专遇，中口[2]牙齒（齿）並（并）落尽，皮宍（肉）瘦损……身枯。出门入户著弱杖，坐卧欲起觅人扶。村舍追随不能去，亲情故旧往还疏。丈夫一朝身如此，与死无列（别）有何殊。

（又）

二更分，阎浮众生不可论。终日匆（忽）々望富（富）贵，谁先业[3]受饥贫。当时疏（梳）头镜里照，如今一陇永无因。被他将衣面上盖，合眼瞑（瞑）々不解嗔。从你男女头前哭，千呼万唤耳不闻。脚著纸靴常不

---

① 脱一"韵"字。

② "中口"二字倒置。

③ "业"字前后，似脱一字。

脱，眼索衣裳遮莫嗔，终归不免深埋却。

S·五九九六+S·三〇一七

S·五九九六卷为黄纸一张，共十二行，颇残缺；与S·三〇一七乃同一人所书，载文共二十三行，两卷可以缀合，其内容可以P·三四〇九参证。P卷完整，纸极薄，作雌黄色。

《五更转》

一更净坐观刹舥（那），生灭忘（妄）[①] 想遍娑婆。客尘烦恼积成劫，以劫除劫转更多[②]。

（又）

二更净坐息心神，喻若日月去浮云，未识心时除忘（妄）想，只此妄想本来真。真忘本来同一身，一物两名难合会。合会不二大丈[③]夫，历劫相随今始解。

（又）

三更净坐入禅林，息罔[④]归真达本心。本心清净无个物，只为无物悉包融[⑤]。包融一切含万境，色空不异何相寻，故知万法一心如[⑥]。却将法财施一砌（切）。

（又）

四更念定悟惣（总）持，无明海底取莲藕丝[⑦]。取思[⑧]出水花即死，不取思时花即殍[⑨]。二疑中间难启会，劝君学道莫懈怠。念念精进须向前，

---

① S·五九九六“妄”字皆作“忘”，非。
② P作“已劫除劫”；S夺去上“劫”字。
③ S“大丈”二字倒置。
④ P作“息妄”，S作“息罔”，以“罔”为“妄”。
⑤ P作“苞容”。
⑥ P作“一心生”。
⑦ P、S并作“取连藕丝”。
⑧ P作“取丝出水”；作“取思”。
⑨ P作“不丝时花即萎”，脱一“取”字。

菩提烦恼难摽简[1]。摽简烦恼是痴人，心々数法不识真。一物不念始合道，说即得道是愚人[2]。

（又）

五更隐在五阴山，丛林斗闇[3]侵半天，无明道师结跏坐，入空虚凝证涅槃。涅槃生死皆是幻，无有此岸非彼岸。三世共作一刹那，影现世间出三界。若人达此理真如，行往坐卧皆三昧。

S·四七八一

《黄昏无常偈》（似《蝶恋花》）

白众等听说黄昏无常偈：

人间匆々（忽々）营众务，不觉年命日夜去。如灯风中焰难期，忙々六道无定趣。未得解脱出海苦[4]，云何安然不惊惧。各闻强健有力时，自策自励求常住。

白众等听说初夜无常偈：

烦恼深无底，生死海无边。度苦船未立，云何乐睡眠。睡眠当觉悟，勿令睡覆心。勇猛勤精进，菩提道自然。

中夜无常偈：

汝等勿抱嗅尸卧，种々不净假名身，如得重病箭入体，众苦痛集安可眠。

后夜无常偈：

时光迁流转，忽至五更初。无常念々至，恒与死王居。云何自纵恣，于是乐竟舒。劝诸行道众，勤学至无余。

午时无常偈：

人生不精进，喻若树无根。采花致日中，能得几时新。花亦不久鲜，色々非常好。人命如刹那，须臾难可保。今劝诸等众，勤求无上道。

---

① P作“撩蔺”。
② S作“禺人”。
③ S作“阧暗”，“阧”与“斗”皆读为“陡”。
④ 后以朱笔涂去“苦”字，改注朱于“海”旁。

附一　《五更转》之别格

S·四七八一卷中杂录偈语，白众听说，陈无常之义，计分黄昏、初夜、中夜、后夜、午时五个阶段①。S·二三五四于《寅朝清净偈》之后，又录黄昏、中夜、后夜无常偈，其中后夜无常偈与S·四七八一相同，唯缺“云何自纵恣，于是乐宽舒”两句。其起句云：“时光千〔一作‘迁’〕流转，忽至五更初。”此偈分为五时，亦《五更转》之“别格”也。

附二　偈之体裁

知此偈为《五更转》之别格，五偈为联章，但每偈句式略有不同：

黄昏偈：七七七七　七七七七 ⎫
初夜偈：五五五五　五五五五 ⎭ 八句
中夜偈：七七七七　四句
后夜偈：五五五五　五五五五　八句
午时偈：五五五五　五五五五　五五　十句

唯中夜偈七言四句，其余初夜、后夜、午时为五言八句或十句，黄昏为七言八句。偈之句法，据S·一三四四郭珪《修多罗法门》(《旧唐书·经籍志》作郭瑜撰）云：“夫偈有二种，一者通偈，一别偈。”通偈与别偈，其说如下：

通偈：八字为句，四句为一偈，一偈三十二字。

别偈：四言、五言、七言，亦四句成一偈。

---

① 《翻译名义大集》(522～523页）列五更及午夜之梵汉对译名称，表之如次：

A. Prathama-praharaḥ　汉有定更、初更
Dvitīya-praharaḥ　二更
Tritīya-praharaḥ　三更
Caturtha-praharaḥ　四更
Pañcama-praharaḥ　五更；早晨

B. Prathame yāme　初夜、上半
Madhyame yāme　中夜、中分
Paçcime yāme　半夜、下半

前表之“半夜”，当即“后夜”；“黄昏”当是Aparāhṇaḥ，汉译“晚”；午时当是Madhyāhṇaḥ汉译为“日中”；夜间分为三段，日间原亦分三段，而以早晨（即梵之Pūrvāhṇaḥ）等于五更，故得“五”之数，总为“五更”。(更，梵语Praharaḥ，汉译为“巡”。)

今观此五时无常偈，七言、五言互用，当是别偈之类。《苕溪渔隐丛话》前集二十一云："唐人歌诗法，本不随声为长短句，多是五言或七言诗歌者，取其辞与和声相叠成音耳。"此偈不增和声，而以七言、五言杂用，仍是唐人歌诗之法。最早之《五更转》为陈伏知道之《从军五更转》，其句式为"五五五五"，此初夜、后夜二偈即循旧式，作为二叠。

最堪注意者为黄昏偈之七言八句，其用韵如下：务、去、趣、苦（此字后来加朱笔，改为"苦海"则不协韵）、惧、住。此偈句法及用韵，与《蝶恋花》合。《蝶恋花》为唐教坊曲，调见南唐李煜词（参《康熙钦定词谱》十三、《词律》九），敦煌曲子未见，此则尤堪注意者也。

S·四二七

《禅门十二时》

夜半子，众生重𥿄萦俗事。不能禅定自观心，何日得悟真如理。豪强富贵暂时间，究竟终归不免死。非论我辈是凡夫，自此君王亦如此。

鸡鸣丑，不分年既𥘵蒲栁（柳）。忽然明镜照（照）用看，顸（顿）觉红颜不如旧。头鬓苍惶面复皱，眼闇匡量渐加愁，不觉无常日夜摧（催），既看强量郍不久。

平旦寅，智惠莫𢆯色为亲。断除三障及三业，远离六贼及六尘。金玉满室非是宝，忍辱最是无价珎。男子女人行此事，不染生死免沉论（沉沦）。

日出卯，浊恶世界多烦恼。欲得当来证果因，弃舍荣华及修道。随时麻褐且充（充）躰，锦铺罗衣莫将好，如来上自入涅槃，凡夫宿夜谁能保。

食时辰，六贼论（轮）回不识珎。自恨长生阎浮提，恒为怨魔会须𪠟（勤）。众生在俗虽眼里，莫著沉论守迷津。跋提河边洗罪垢，菩提树下证成真。

隅中巳，所恨流浪俱生死。法船虽达涅槃城，二鼠（鼠）四虵从后至。人身犹如水上泡。无常煞鬼忽然至。三日病卧死临头，善恶二業终难避。

正南午，人命由如草头露。火急努力懃修补。第一莫贪自迷误，阎罗伺命难求嘱。积宝凌天无用处，若其放慢似寻常，历劫哀哉自辛

（身）苦。

日昳未，众生禀性惟求利。熟（孰）知猛火逼肽（然）来，不解将身远相避。无心读诵《火华经》，执著悭贪怀虑境，一朝无常死王摧，腾身直入镬汤里。

甫时申，慈悲喜舍最为真，被他打骂恒忍辱，当来获得菩提因。皮骨肉髓终莫惜，法水时ミ得润身。一切烦惱渐轻微，解脱逍遥出六尘。

日入酉，观看荣华实不久，劫石上自化为尘。富贵郍能得长寿，愚人不悟守迷津，专爱煞生并好酒，无常不肯与人期，地狱刀山长劫受。

黄昏戌，冥路幽深暗如漆，牛头狱卒杷铁杈，罪人一入无时出。智者闻声心胆惊，行人思量莫论失。欲得当来避险路，勤修《般若波罗蜜》。

人定亥，罪福总是天曹配。善因恶业自相随，临渴掘（掘）井终难悔。荣华恰似风中烛，眼重贪色大痴昧。一朝合落卧黄沙，百年富贵知何在。

北京“鸟”十号多残缺，此卷完整，故备录之。

S·一五八八　P·三三六一

S·一五八八《叹百岁诗》一纸，正面第一行起书，题曰：“《叹百岁诗》一十一，春禾垅上苗初出。”至“又曰九十九，万岁垂藤。”共二十二行，缺左角一小部分。纸背接书，起“百年〔往〕事俄尔间”句，以讫篇终。全篇作行书，字甚秀雅。篇后有字数行云：

子师子

善男子

菩萨是须以空只念障定（此句复书二行）

又有一印记，末复题“《叹百岁诗》”一行，正反面首尾均署篇名，末又有数码“〣〤”，用朱笔书。

P·三三六一卷为《押座文》，左接僧录圆鉴大师赐紫云辩述。除首四句为四言外，余悉七言诗。此篇为《劝孝文》，纸背书《叹百岁诗》，纸多破烂。墨淡，字体近草，风格与《押座文》相近。中间一段，越写越佳，字近后来倪云林一路。此与S·一五八八比勘，则S自“五十五”下即接“七十七”，

盖抄脱“六十六”一章。

《叹百岁诗》之做法有三特点：

（1）依数为韵，如“一十一”即依“一”字用入声韵；“二十二”即依“二”字用韵；“三十三”用“三”字入用“覃”韵。下讫“一百终”，依“终”字用“冬”韵。

（2）每十年为一章，章四句，共二章，故于第二章称“又曰”。

（3）每章第三、四句间为对句，如：“弯弓直向单于北，拔剑仍过瀚海南。”“十月角弓鸣塞北，五花骢马獦城南。”以数目字及方向字为对，是为本篇结构之特色。

《叹百岁诗》

一十一，春禾[①]垅上苗初出，东菌[②]桃李花渐红，西菀（苑）垂杨更齐密。

又曰

一十一，池上新荷行花出。珠弹近追黄雀年，玉福初滠[③]青春日。

二十二，仓鹰出笼毛爪利。四岁騂寒[④]初搭鞍，狐狸可得相逢值。

又曰

二十二，专为英侠交豪贵。筌篌笋箕[⑤]杨柳花，青丝玉镫浮云骑。

三十三，开筵美[⑥]酒整初含。弯弓直向单于北[⑦]，拔剑仍过瀚海南。

又曰

三十三，武用文章陌上谈。十月角弓鸣塞北，五花骢马獦（猎）

---

① S“禾”上原误作“和”，后涂去。

② S“菌”旁注“风”字，用浓墨涂。P“密”作“蜜”。

③ S“滠”即“影”，下一字涂去。

④ S“仓鹰”上重“鹰”字，后点去。“騂寒”即“駭騿”，《玉篇》：“蕃中马也。”

⑤ S作“笔篻”，即“笋箕”。

⑥ P“三十”、“四十”，俱作“卅”、“卌”。P“美”字作“姜”。

⑦ S“北”原误书作“城”，改为“北”字。

城南。

四十四，娥眉镜里无青翠。红颜夜夜改常仪，蝉鬓朝朝不相似。

又曰

四十四，草木山川[1]动煞气。风光渐渐不依依，物色那堪不憔悴[2]。

五十五，林野东西遍道路。鬓边白发垂如丝，颊上[3]青颜若秋露。

又曰

五十五，前王后帝何堪数。寂寂春光愁不明，凛凛[4]寒花来入户。

六十六，寒暑无端〔来〕逼逐。妻儿男女伴愁容，怨家肯教寡情育（欲）。

又曰

六十六，日月迅走如奔蛟（蝬）[5]。鬓边白发競相催，一仙拄杖仍嫌曲。

七十七，寿年乡党无人匹[6]。童仆朝扶暮坐看，眼中冷泪连珠出。

又曰

七十七，举头斜望西山日。皇王纵有金马迎，伛偻（偻）那堪玉堂出[7]。

八十八，力弱形枯垂鹤发。骨瘦穷秋怯夜风，身老[8]霜天愁尽日。

---

① P作“花木山川”。

② P作“顦顇”。

③ P作“刾上”。

④ S作“凜〻”。

⑤ P作“犇蝬”。

⑥ S作“疋”，即“匹”。

⑦ S小字旁注“堪玉”于“堂”字旁。

⑧ P“身老”字作“分”。

又曰

八十八，筋疲[1]力尽如枯札。缠（毡）蓐（褥）[2] 从君出万重，还如独卧寒霜[3]雪。

九十九，临崖摧残一株柳[4]。新生白发身上无，旧日[5]红颜更何有。

又曰

九十九，万岁垂藤挂枯柳。百年往[6]事俄尔间，金玉满堂非我有。

一百终，寂寂泉台掩夜空。閇（闭）骨不知寒暑变，月明[7]长照陇头松。

又曰

一百终，坟前几树凌霜松。千秋不见娥眉能（态），万岁空留狐兔踪。

S·六二〇八

此卷正面为《新商略古今字样撮其旳要并引正俗释》，背面书《十二月歌》，录如下：

《十二月歌》

正月孟春春渐暄，狂夫壹别……年〔一别经数年〕。无端假（嫁）得长贞（征）聟（婿），校接（教妾）寻常读（独）自绵（眠）。

二月仲春春已热，自别征欸室（实）难掣。贞（征）人一器（去）菿（到）三秋，黄鸟窗边唤汱（新?）月。也ㄑ也ㄑ。

① S作“筋瘦”。
② S作“毡褥从君坐万褁”；P作“纻著褥”。
③ S“霜”字缺。
④ S作“株栌”；P作“摧残一株柳”。
⑤ “日”字前，S缺“上无旧”三字。P“旧日”作“应日”。
⑥ S“挂枯柳”三字缺；“往”字不明。
⑦ P作“明月”。

三月季春春渠（渠＝遽）暄，忽沯（念?）了羊（辽阳）愁转难。羡接（贱妾）斯（思）君场（肠）欲叚（段＝断），君何无行[1]不皈（还）[2]……

四月孟夏夏渐热，忽亿（忆）贞（征）君无时节。接（妾）今游（犹）在旧日静，君何不亿（忆）接（妾）心偈（竭），也々也々。

五月仲夏夏盛热，忽亿（忆）贞（征）人愁更发。一步一罔（罔＝望）陇山东，忽见君绐愁似……

六月季夏夏共同，接（妾）亦愤与对秋风。……客日日賔（宾）胡月，后园春树……[3]

七月孟秋秋已凉，寒雁能飞数万行。贱接（妾）斯（思）君场（肠）欲断……不☐。

八月仲秋秋已萠（兰＝阑），日々愁君行路难。接（妾）願秋胡速相见……

九月季秋秋欲末，忽亿（忆）贞（征）君无时节。鴛鴦（鸳鸯）锦被冷如冰，与向将……

十月孟冬冬渐寒，今尚分々（纷々）雪（雪）付（敷）山，禽（琴）瑟别君尽進（进）罢，愁君作客在〔长安〕。

十一月仲冬冬渐寒，忧（幽）圭（闺）卖（读＝独）坐录（绿）窗前。战袍缘何不开领，愁君肥亹（美）㤩（愍＝恐）〔嫌宽〕[4]。

十二月季冬冬极寒，昼夜愁君卧不安。枕成（函）禄（椽）子无人见，忽亿（忆）斯（思）君愁……

以上共十六行，其中一行涂去，字尚秀劲，而别字满纸。如以“贞”为“征”，以“接”为“妾”，以“亿”为“忆”，以“斯”为“思”，以“读”为“独”，以“绵”为“眠”；“鸳鸯”作“鴛鴦”，“琴瑟”作“禽瑟”，同意借用特多。“愍”字“民”旁缺笔，足证出唐人手。

此时原无题目，任氏拟题曰《十二月相思》，刘《录》题曰《十二月曲

---

① “行”字旁注。

② 按P·三八一二八月“君何无幸（行）不还乡”句，与此句法同。

③ 按原卷有“六月仲夏夏盛热忽忆”一行涂去。

④ P·三八一二作“愁君肥瘦恐嫌宽”。

子》，然原卷缺题，兹不敢妄加。按南朝乐府《西曲》有《十二月折杨柳歌》[①]，乃为五言[②]，此则作七言四句，唐人《杨柳枝》词亦如此[③]，知此歌仍是《折杨柳》之遗响。唐诗有"此夜曲中闻《折柳》，何人不起故园情"。又《王昭君变文》云"樽前校尉歌《杨柳》"者，知边陲盛行此词调也。

于《十二月诗》之后，接书《古贤集》"君不见秦皇无道枉诛人"一首，敦煌卷中常见之（如P·三一七四全卷，P·三一一三），而前杂书残文三行：

西州回鹘侣

五拾拐硕油

置□页廿八口酒𠆢（壶）百

可以为写于边陲之明征也。此"十二月诗"中有"一步一冈（望）陇山东"之句，采用鼓角横吹中《陇头歌辞》之字眼。又有"胡月"字样，文字朴拙率真，可推知乃边地抒写闺情之作品。词中"二月"、"四月"两作"也〻也〻"，自是和声，如古乐府"贺〻，何〻"之类[④]。道家《步虚词》之"何下〻"[⑤]亦有同然。

《十二月折杨柳》原为民歌，至今南方犹有遗响。元吾衍有《十二月乐辞谱》（《武林藏书录》），广东潮州曲有《十二月歌》（见嘉庆《澄海县志》），台湾有《十二月想（相）思歌》（牛津大学图书馆 A. Wylie 藏），蜑家歌谣有《十二月叹情》（陈序经《蜑民研究》）。潮州十二月民谣和声习见者如倪了倪，亚亚亚，与也〻也〻正相类似。

任氏录此词，乃据北京图书馆抄本，脱误甚多。今据原卷补得若干缺文，然原纸残损黝黑，极难辨认，倘用紫色外线摄出，或更有新之收获。任氏拟补之字，如五月一首之第二句"切"字，云是依韵补上，然原卷实为"发"字，极为明显。十月第二句，任氏改为"雪满"，云原作"雷付"；然原卷作

---

① 今存十三曲，加"闰月"一曲，即是十三之数。

② 如《正月歌》云："春风尚萧条（韵），去故来入新，苦心非一朝（韵）。折杨柳（按此三字为和声）。愁思满腹中，历乱不可数。"见《乐府诗集》四十七引《古今乐录》记《西曲》歌，第三十四为《月节折杨柳歌》。隋杜台卿《玉烛宝典》卷五、六俱引《西曲·折杨柳歌》。

③ 见林大椿《唐五代词》所收白居易、韩琮、皇甫松、温庭筠之作。而《杨柳枝》词，至五代顾敻所作，已变为长短句；此十二月歌用七言四句，当是晚唐以前之作。

④ 见《梦溪笔谈》卷五。

⑤ 《道藏》三百三十三《洞玄部·玉音法事》。

“雪”，应是“雪”字之别体。

第一首句“狂夫一别经数年”，“狂夫”一词，唐人习用，刘禹锡《浪淘沙》九首之一有句云：“衔泥燕子争归舍，独自狂夫不忆家。”① 即是一例。第三首云：“忽念了羊（辽阳）愁转难”，按韩偓诗有联缀体一首云：“院宇秋明日日长，社前一雁到辽阳，陇头针线年年事，不喜寒砧捣断肠。”② 可与十二月歌比较，爰附于此。

P·三八一二

此卷前录《十二月诗》，惜自“正月”至“六月”数首，卷下半大部分残缺，然与S·六二〇八卷可以参互比勘。前有一行，存“维大唐乾宁二年（公元895年）”七字，背又一行云：“正月孟春春渐暄，一别强夫经数年。”字体与“正月孟春”相似，知此《十二月诗》应作于唐昭宗之前。卷首丝栏小轴犹存。

正月孟春春渐暄，一别狂夫经数……遣妾寻常独自眠。

二月仲春春盛暄，深闺独坐绿牎前……赖，教儿夫婿远巡边。

三月季春春极暄，花开处处競争鲜，花……咲（笑），贱妾看花双淚还。

四月孟夏夏初热，为忆狂夫难可彻。愁……秦筝，更取瑶琴对明月。

五月仲夏夏盛热，狂夫归后问时节，庭……见鹦䳇渧〔啼〕声更咽。

六月季夏夏共同，妾心恨与对秋……纫政，教儿憔顇只缘公。

七月孟秋秋渐凉，教儿独寑（寝）守空房。君在寻常嫌夜短，君无恒觉夜能长。

〔八〕月仲秋秋已凉，寒雁南飞数万行，贱妾犹存旧日意，君何无幸（行）不还乡。

〔九月〕季秋秋欲末，狂夫一去独难活。愿营方便觅归……使妾愁心暂时豁。

十月孟冬冬渐寒，为君捣练不辞难。莫怪裁衣不开领，愁君肥瘦恐嫌宽。

十一月仲冬冬雪寒，戎衣造得敖（数）般般，见今专访巡边使，寄向

① 一作张籍诗，见《全唐诗》十三。

② 见《全唐诗》二十五。

君边著复看。

十二月季冬冬已极，寒衣欲送愁情逼。莫怪裁缝针脚麁（粗），为忆涕多竟无力。

P·四〇一七

此为小册子，字极劣；前为《社司转帖》，而《九九诗》后接书《曲子长想（相）思》，有“旅客住江西”句，再书《曲子鹊踏枝》，即“独坐更深人寂寂”一首，另见。

《咏九九诗》一首

一九冰须万菜（叶）枯，比（北）天鸿雁过南湖。霜结草投（头）敷（敷）碎玉，露凝條（条）上撒珍珠。

二九严凌切骨寒，探人乡夂觉衣單（单）。群鸟夜投高树宿（宿），鲤鱼深向水中攢。

三九搜（飕）流寒正交，朔风而（如）箭雪难消。南波东地周荒霸（坝），往来人使过水桥。

四九寒风不掩心，鸟悽（栖）由（犹）自选高林。条（参）没未知过半夜，平明晨（辰）在中天心。

五九残冬日稍长，金乌……暎（映）渐书堂，惟报李（学）生须在意，每人添诵两三行。

六九衣单敢出门，朝风庆贺得杨（阳）春，南坡未有寞（蓂）弟（稊）动，发来牲（先）向北隂（阴）在（存）。

七九莫河以（已）半水（冰），鲤鱼惊散堂（当）须行。喜鹊衔柴巢欲垒，去年秋雁却来声。

八九寞弟（蓂稊）雁（应）日生，阳气而（如）云遍地青。乌向林间崔（催）种谷，人于南亩已深耕。

九九冻高自合兴，农家在此乐轰轰，楼中透下莫（黄）金粺，平原龙（陇）上壬（玉）苗生。

按此为《咏九九诗》，东坡诗云：“再来九九无多日。”旧有《九九消寒图》，见《帝京景物略》，明刘若愚《酌中志》云：“司礼监刷印《九九消寒图》诗，每九诗四句，自‘一九初寒才是冬’起，至‘日月星辰不住忙’止，皆瞽

词俚语之类，非词臣应制所作，又非御制，不知如何相传耳。”今观P此小册，知唐末敦煌已流行《九九诗》，词尚清雅，而刘若愚所讥者，自是后来拟作。

P·三一二三

一只银瓶[illegible]（子），两手全。催送远行人，弗（福?）禄安。承闻黄河长，不信觅（宽）。身上渡明官（关）。恐怕人，大每（海）炉（芦）花白，秋夜长。庭前树叶黄，旋草霜。门前寒来了，绣襠裆。夫妻在他乡，泪千行。

此叶为厚皮纸，前抄小曲二行，连书“舌正法念处”数字，又连书“勑”五字，又记“壬辰年正月佛十七日便物历”二行；又一行倒书，文云：“壬辰年八月十一日用油壹斛。”按元和七年与咸通十三年皆为壬辰，再下之壬辰为长兴三年，此曲但署“壬辰”，不详何年。“大每炉花白”句，疑读为“大海芦花白”[①]。刘复《敦煌掇琐》抄出此词，任氏《校录》分为二首，作“恐怕大人每”下缺，然原纸实连接，同在一行，于“人”字断句，而于“大每炉花白，秋夜长”句始过行。襠裆二字见《开蒙要训》，注音为“追当”（参任二北《敦煌曲初探》，448页）。

P·三一二五

闻阿耻（耶）名字何何嗧[②]，时常弄醉没功课。家内无阡（钱?）包子皮，街头逐日ㄐ（叫）人我。亦见男女索皮裘，阿郎许皮十三个。大小不与皮裘穿，看勺寒冷惣（总）堆（推）过。尸靴未到入门来，个ㄔ捉取眼里唾。怎生恶业多生养，稠繁恰似蒲桃桗[③]。春来分付与日头，冬天没衣惣（总）犢（独）卧。连竹凑色三个妇，数内最他阿林大。乃事得郍好阿娘，碎小尽到他结裹。阿耻语话没断绝，口角里伴㒳（两）弄火。伏望阿耶高照察，窟里男女𠻗[④]碎磨。

① P·二五〇六“家住大杨海”，与此恐无关。

② “嗧”字书所无，从口奢，此为语助。

③ “桗”，《广韵》二十九过：“桗，本木；都唾切。”

④ “𠻗”字书所无，《广韵》六豪：“熬，煎也。”𠻗应取煎熬为义。

此首每句七言，用韵不出上声三十三哿，三十四果，及去声三十八个、三十九过，上去合用。是词为西北穴居男女生活之写照，极为迫真。“蒲桃棵”譬生养之繁，不失妙喻。此诚唐末俗曲之特出者，故备录之。“包子皮”、“尸靴”、“嚥碎磨”皆为俗语，不可遽晓。

S·六一七一

此卷前段缺；文体似宫词，共四十九行。卷末下题云：“寄《古子》。”按“古”下一字，模糊难辨。敦煌抄写惯例，于错写删剔之处，每施“卜”号于其旁，此字用意是否如此，尚难断定。考P·三三六〇为《大唐五台曲子》六首，寄在《苏莫遮》，S·一四九七卷背为《五更转》而题曰《曲子喜秋天》，此云寄《古子》；“寄”字当谓“寄在”，其下之名，显然是一词调。此篇每首皆七言四句，唐词若《何满子》（见于S·六五三七）者，为七言四句共四首；《水调词》为七言四句共二首，《乐世词》亦然（俱已见S·六五三七）。而《乐世词》“菊黄芦白雁南飞”一首，本唐沈宇所作[1]，盖唐人每以绝句入乐也。沈宇之作，寄在《乐世词》，即以《乐世词》之调唱之。是篇原为宫词数十首，而云寄《古子》，即以该调唱出者，亦为唐词罕见之例，特为表而出之。

《古子》疑即《鼓子》。欧阳修有《十二月鼓子词》；敦煌琵琶谱有《水鼓子》，而《教坊记》之《水沽子》即《乐府诗集》之《水鼓子》；《北梦琐言》作《水牯子》，其曲辞为七言四句，与此相同。

……仝看新畐。教方（坊）因进翻来曲。……无。

隆诞宫中呼万岁，此时长庆退云飞。银台门外多车马，尽是公卿进御衣。

朝庭赏罚不逄（逡）巡，宣事书家出各频；当日进黄闻数纸，即凭酬答有功人。

中书奉勅当时行，尽集朝官入大明；远国戎彘（夷）修下礼，圣朝天子得蕃情。

内宴功臣有旧仪，会宁陈设是恩私；伶人奏语龙墀上，如说三皇五帝时。

君王闲静欲听歌，西面银台[illegible]事多。恩泽不曾遗单（草）木，朝来三

① 见《国秀集》上，原题为《武阳送别》，参王仲闻说。

度进喜和。

孔雀知恩无意飞，开笼任性在宫闱；裁人亦见轻罗锦，欲取金毛绣武衣。

寒更丝竹转泠泠，月过犹残色在䢕；坐上司天封状入，南方初见老人星。

掖䢕能织御衣人，福尺褋襴尽可身；闘染……颜色好，水波纹里隐龙鳞。

秋月君王多猎去，飞龙……归；承恩好马香汤洗，犹恐軽陈（尘）污御衣。

中使先……春明楼上马啼（蹄）声；宫人各々县（悬）弓箭，欲向君前闘……

春天日色正光辉，欲得新鹰近眼飞；珠殿少风䕶……上绣帘衣。

新侯（候）恩先（光）日日临，宫中咒㣧（愿）意皆深；频𡚱……缀著春人当肻（背）心。

上方外案收狐兔，教猎宫中贵𠃬……君王㓂院，近闻中尉进花鹰。

春时……宴文王，弄戏千般赏……移却御楼东畔屋，少阳宫里闹鸡场。

花开欲幸教方（坊）时，桃……令𨻶宿知；闻出内家新舞女，翰林别进柘技（枝）词。

新殿中䢕索柱……府家弓（躬）少书惯（怀）；菜（叶）开花展回头望，金作阑干玉砌阶。

美（美）人背看内园中，犹自风流著退（褪）红；为（为）睹金钺争百草，急行遗□玉笼枞（珑璁）。

生衣勿进紧纹纱，当肻□连一朵花；宣下当时休遣织，近来宫里断奢华。

日晚中人走马来，宫门处处遣交（教）开；传声亦过排军使，袛侯（祗候）君王打猎回。

新进樀乙（几）是黄檀，闻道朝来退玉鞍；不信近人能污取，天生曲处是龙盘。

春天暖（暖）日会妃嫔，各各杭（梳）头出擾新；鹊语下阶争跪拜，㣧令恩泽胜傍人。

中国常依礼乐经，远蕃无不进王䢕；昆仑信物犀（犀）䁈（腰）带，

尽是通天鸟兽形。

㚣女承恩赐好梅，银丝笼子不交（教）开，宫棋嬴得人将去，却进君王道睹（赌）来。

牡丹昨日吐深红，移向新城殿院中；欲得且留颜色好，每窠皆著碧纱笼。

欲得藏钩语多少，嫔妃宫女任相和；每朋一百人为定，遣赌三千疋彩罗。

两朋（朋）高言任争筹，夜半君王与打钩；恐欲天明催促漏，嬴（赢）朋（朋）先起舞缠头。

批答封章不再寻，少年宣史称君心；近来闇读羲之帖，学得行书似翰林。

内家卧（供）应万般齐，无欲宫门使检题；尚食为盘三百面，引行先托一株犀。

随他女伴赏春时，走下阶来独自迟；行把短红毛拂子，弄鷰拋（抛）在有花枝。

夜饮宫人惣（总）醉醒，起来逢下在中涯；金炉排火株（珠）帘外，每处昽昽真兽形。

尽喜秋时净洁天，爱行寻遍绕宫泉；才人斜得荷花弄，奠藻池头争上船。

百司供拟甚芬芸（纷纭），丹凤重修了奏闻；明日禁兵阶立丈（仗），金鹅袄子赐将军。

寒光憔顇暖（暖）光繁，推历今朝是岁元；宫里玉钗长一尺，人人头上戴春幡。

先㩕音声看打毬，独教𦯬（菊）部在春楼；不排次第排恩泽，把板宫人立上头。

寒食两朋（朋）坊内宴，朝来排☐为清明；飞龙更取兰州（?）马，催捉（促）毬场下踏城。

不出闺闱[①]（两字连写作一字）三四年，卷廉（帘）唯见四时天；如今歌舞浑新去，争得军（君）王㩕（唤）眼前。

君王欲幸九城（成）宫，便著罗衣㩕大红；闻道教坊新筑（逐）鹘，

---

① 原卷字作“闺”。

莫交（教）鹦鹉出金笼。

琵琶㧁拨紫檀槽，弦管初张调鼓高；理曲遍来双腋弱，教人把箸喂樱桃。

寄莽子

按《旧五代史·梁太祖纪》开平元年四月制宫殿门及都门名额，其正衙东门为崇礼门，东偏门为银台门。开平二年七月改章善门为左右银台门；其左右银台门却改为左右兴善门。又云："其诸司使并诸司诸色人，并勒于左右银台门外下马。"故此词云："银台门外多车马。"银台门为朱全忠即位后所定名，则此词乃梁时作品。又开平元年五月辛巳，有司奏以降诞之日为大明节。此词云："降诞宫中呼万岁。"即谓梁帝生辰。又同书载："开平二年八月，司天台奏今月二十七日平明前，东南丙上去山高三尺以来老人星见。测在井宿十一度，其色光明阔大。"此词云："坐上司天封状人，南方初见老人星。"即指此事。又开平元年十一月，广州进龙形通犀腰带，金托里含棱玳瑁器百余副。词云："昆仑信物犀腰带，尽是通天鸟兽形。"昆仑可为南海通称，是时进犀腰带，与词符合。合上诸证，知此为梁宫词，作于开平二年以后；词中"教方"即"教坊"，此若干首乃为宫词，与王建花蕊风格皆不类。

S·六二二八

箫关镇去乾六年十二月廿九日进上铭记，其记从地涌出。词曰：

三六王，十八子，寅卯〔年〕……至耳。佛法成，换天地。辰巳年，各分张，异口同音道不详。但看八月胡风动，人无屋舍马踏霜。也不在赵不在桞（柳），不在常，〔不在〕张，不在杨。重重数数审思量。……优（忧）米，但优（忧）水。浮啚倒地莫扶起。㸃……道，重开河。明公拍手嗘（笑）呵呵。日出来屈头，黥鱼山上游。星从月里过，会在午年周。佛（沸）腾天下，积年至岁，米千钱，人无失计。无因得见太平年……记。

乾符……上略出法师法琳书耳。

箫关即萧关，《新唐书·地理志》武州下注原州，神龙元年省，更置萧

关。又云武州大中五年以原州之萧关置。乾六年即唐僖宗乾符六年己亥（公元879年），推而上之，寅卯年、辰巳年应即唐懿宗咸通十一年庚寅（公元870年）、十二年辛卯、十三年壬辰、十四年癸巳（公元873年），癸巳三月懿宗迎佛骨于凤翔，广造浮图，宝帐香舆，幡花幢盖以迎之（《通鉴》二五二）。故铭词云"佛法成，换天地。辰巳年，各分张"也。

十八子合为"李"字，唐室姓李也。"三六王"者，疑指十八，为唐世十八之数。《唐书·五行志》二十五载贞观十七年八月，凉州昌松县池谷有石成字，内有云"太平天子李世民"，及"五王六王七王"等语，说者谓五王六王七王者，乃唐世十八之数。其说与铭词正同。午年应即僖宗乾符元年甲午，《通鉴》僖宗元年论云："自懿宗以来，奢侈日甚，用兵不息，赋敛愈急。关东连年水旱，州县不以实闻。上下相蒙，百姓流殍，无所控诉，相聚为盗，所在蜂起。"是时南诏入寇，其明年遂有王仙芝、黄巢之乱，故铭词云："佛（沸）腾天下，积年至岁，米千钱，人无失计。无因得见太平年"也。

懿宗以十四年癸巳七月崩，八月僖宗即位。《通鉴》载是月关东河南大水，铭词云："但看八月胡风动。"又云："……优（忧）米，但优（忧）水。"又云："黥[①]鱼山上游。"即示水患之严重。《唐书·僖宗纪》乾符六年大事为京师地震，蓝田山裂出水，河东军乱，黄巢陷广州及潭、澧二州，又陷江陵，以此卒亡唐祚。

按《妙法莲华经·见宝塔品》云："有七宝塔从地涌出，住在空中。"又该经第十四为"《从地涌出品》"，有句云："如莲华在水，从地而涌出。"此云"铭记从地涌出"，盖用《法华》语。此铭盖预言之类，因系韵语，且作长短句，虽非倚声之体，以有裨于考史，故并存之。

四、联章佛曲集目

《百岁篇》

陆机、《王道》中有《百年歌》（《初学记》十五）。

---

① "黥"字不识，疑是"鲸"字，从鱼黥声，省京存黑，故字作黥也。

敦煌卷中《百岁篇》

唐和尚悟真《百岁书》（诗十首）

见P·二七四八（有序）、P·三八二一。

《叹百岁诗》

S·一五八八有缺文；P·三三六一背全。

《缁门百岁篇》

S·五五四九乃《丈夫百岁篇》、《女人百岁篇》之合抄本，题曰《百岁篇》一卷。

S·二九四七卷背不书，共四十三行。

P·四五二五（六），背题《缁门百岁篇》，正文亦有此五字题目；墨淡，字较小。现切开后，第一字被切去，仅见“拾辞亲愿出家，手携经襟李煎茶，駈焉未解从师教……抛经摘草花。”末亦署《缁门百岁篇》壹本。

P·三八二一小册子，开叶见“壹拾辞亲愿出家”，无题目，有《缁门丈夫》、《女人百岁篇》及《百岁诗》。

《丈夫百岁篇》

S·二九四七、S·五五四九、P·三八二一，俱见上述。

《女人百岁篇》

P·三一六八，背为杂字及《千字文》数行。

S·五五五八，香严和尚《嗟世三伤吟》文后，残存二行。文云：“《女人百岁篇》，从一十至百年。”从“壹拾花一枝，两斯……谦优”以下残，纸背有“宋满成”三字。

S·二九四七、P·三八二一见上；又S·五五四九亦为《百岁篇》。

《读史编年诗》

S·六一九《读史编年诗》序云：“编年者，十三代史，开自初生至百岁。”《宋秘省续书目》有《十三代史诗》一卷，《百岁诗》之流衍。

十二时

（一）佛曲

甲　敦煌卷以外之《十二时歌》

《十二辰歌》

梁释宝志撰。见《洛阳伽蓝记》四《白马寺》条、景德《传灯录》廿九。胡仔《苕溪渔隐丛话》后集卅七作《十二时颂》，云是刘宋泰始间宝志撰。

（周祖谟《洛阳伽蓝记校释》以为宝公非宝志。）

《十二时偈》

云门和尚撰。见《祖堂集》十一。

《十二时歌》

赵州真际禅师（778—897）撰。见《古尊宿语录》、《赵州禅师语录》（《续藏》，二编，第二三套，册二，167 页）。

《十二时歌》

汾阳善昭禅师撰。见《汾阳善昭禅师语录》下（《续藏》，二编，第二五套，册一，80 页）。

又《汾阳无德禅师语录》（《大正》，四七，629 页）。

《十二时歌》

云峰文悦禅师（997—1062）撰。见《古尊宿语录》四十一（《续藏》，二编，第二三套，册四，349 页）。

《十二时歌》

南汉匡真禅师（864—949）撰。见《云门匡真禅师广录》（《大正》，四七，553 页；《续藏》，二编，第二三套，册二，176 页）。

《往复无间十二首》

真宗咸平中明州明觉禅师（980—1053）撰。见《明觉禅师语录》五（《大正》，四七，703 页）。

《修西方十二时》

仁宗嘉祐四年撰，见道镜善道合集《念佛镜》（《大正》，四七，132 页）。

《十二时颂》

宝峰湛堂准禅师撰。见晓莹《罗湖野录》下（《续藏》，二编，二五套，册五，492 页；《宝颜堂秘笈本》卷三）。

《十二时歌》

潭州慈明禅师（986—1039）撰。见《古尊宿语录》十一（《续藏》，二编，二三套，册二，145 页）。

《十二时歌》

明州大梅山山堂僧所撰。（庄绰《鸡肋编》上："明州大梅山长老法英，少有道誉，兼通外学，后退居东都净因寺，尝有堂僧以《十二时歌》贽之。"）

乙　敦煌卷之《十二时》

《十二时》

智严大师作，共四卷，可见传抄之广。其中三卷，不题智严之名。

P·二〇五四，首尾完整，书法甚佳，断句皆隔一字。开卷首一行文云："《十二时》劝四众依教修行。"卷端纸背有淡墨题大字，题曰"智严大师《十二时》一卷"。

P·二七一四粗纸题一行曰《十二时》，起"鸡鸣丑，曙色才能分户牖"句，至"念佛一时归舍去，明日依时莫交迟"一本完全。另一行文云："别也谨案《大藏华严经》六十五卷说。"此卷有丝栏，文字共一四七行，字较拙。中和年以下一段，笔画越写越粗；"日入酉"以下复如前，盖长卷非一时所书，而每句皆空一格。

P·三二八六题《十二时》一行，起"鸡鸣丑"至"晡时申"三字，文下缺。字较整饬，丝栏。每句隔一字，共八十一行，背有转帖。

P·三〇八七正面为《大乘无量寿经》，背起"食时辰"，上文缺。

《圣教十二时》（又名《法体十二时》）

S·五五六七乃粗黄纸一张，横卷题曰《圣教十二时》，与P·三一一三文相同，唯于"鸡鸣丑"、"三涂地狱没人救"一段之后，又接写"夜半子、减睡还须去端座正看"一行，"正看"以后下缺，即P·三八二一之文。

P·二九一八，此卷题为《圣教十二时》。

《法体十二时》

后唐清泰二年索祐住写。

P·三一一三此卷题曰"《法躰十二时》一本"，其抄写特点为"平旦寅、日出卯"等句，皆书于栏外，有圈句，接书《古贤集》，只得"秦王无道"一首。

《太子十二时》

P·二七三四，背有文五行云"报安僧正……辛巳年三月廿四日使君翟状。"（任《书》题作《太子十二时》）

《学道十二时》

P·二九四三，背有"开宝四年瓜州衙推氾願长"等状。

《十二时》

P·三六〇四末题："维大宋乾德八年，岁次庚午正月二十六日，敦煌乡书手兼随身判官李福延，因为写《十二时》一卷为愿。"下文残。

《维摩五更转十二时》

S·六六三一背原题如此，见入矢义高《补录》七（《东方学报》，京都）。

P·三一四一《无上秘要》背为《五更转十二时》演《维摩问疾》事。

P·三五五四背为“悟真谨上河西道节度公德政及祥瑞《五更转》兼《十二时》共一十七首并序”，仅存序文。

《禅门十二时》①

S·四二七为粗纸一张，纸背有浓墨书《禅门十二时》五字。

北京“乌”一〇，与上文同，唯多残缺，“子丑”二段无之，可据S·四二七补足。

P·三一一六与佛赞并书之《十二时》，书于《出家赞》后。

P·四〇二八《十二时》书于《辞道场赞》之后。

以上二词，内容未详，姑列于此。

《十二时》残卷

P·二九五二即《学道十二时》。

S·二六七九c原纸不题“禅门”二字（见入矢《补录》五），接书长安大安国寺利涉奏文。②

S·二四五四b见入矢《补录》六，存“鸡鸣丑”至“日出卯”。

《十二时行孝文》

P·三八二一在《百岁篇》、《百岁诗》后，原题曰《十二时行孝文》（任《书》130页题作《禅门十二时》）。

变文后书《十二时》

《齖魺新妇变文》插曲如S·四一二九（见任《书》，132页），即P·三八二一之《十二时行孝文》。

P·二五六四、P·二六三三亦为《十二时》。

（二）道曲

《十二时龙虎神丹歌》

见绍兴《秘书省续编》到《四库阙书目》。

《十二时修道龙虎神丹歌》一卷

---

① 有谓S·一六四四为《禅门十二时》，查乃“早出纆”之误。

② 参牧田谛亮：《唐长安大安国寺利涉について》，载《东方学报》，京都，三一。

正一真人撰。

《十二时采一歌》一卷

《十二时歌》

方以智药地撰、王夫之和作（见《船山诗文集》）。

（三）乐曲

隋《十二时曲》（新声）

炀帝命乐正白明达造，见《隋书·礼仪志》。

唐《十二时》

调属林钟角，见《唐会要》三十三。

宋《十二时》

与《导引》、《六州》属鼓吹曲。开宝元年和岘撰句，真宗封禅亦用之。此后享庙、郊祀、虞主、奉安诸礼并奏《六州》与《十二时》。见《宋史·乐志》及《宋会要辑稿》第九册“乐”八，第十二册“礼”七；《全宋词》（新本）1、367、3705—3734 页。

附　《十二时》之句式

《十二时》大体以三字领句，余以五言、七言变化为之，兹以 R·代韵，分列如下：

一式：三、七（R·）、七、七（R·）——此式最普遍，如《法躰》、《行孝文》俱是。

二式：三、五（R·）、五、五（R·）

三式：三、七（R·）、七、七（R·）、七、七（R·）、七、七（R·）——“乌”一〇改作七言八句，第一句仍由三字领起。

四智严式：三、三（R·）、七（R·）、七、七（R·）——叠数多至九、十、十一、十二不定。

五宋鼓吹曲式：三、四（R·）、五（R·）、四、四（R·）、五（R·）三、四（R·）、三（R·）、五（R·）、五（R·）、四、五（R·）、三、五（R·）——双叠。

《行路难》

北人挽歌

此调本北狄乐。《北堂书钞》九十二引《语林》：“袁山松出游，好令左右挽歌，作《行路难》辞，陈武学之。”（《艺文类聚》十《吟部》引陈武《别传》）

鲍照

《拟行路难》（《玉台新咏》九）。

齐释宝月

《行路难》（《玉台新咏》九，《选诗外编》作柴廓撰）。

梁傅大士

《行路难》一卷（二十篇并序），见《善慧大士语录》三（《续藏》二编，二五套，册一，14—17页；《宋秘省续书目》著录）。

《澄心行路难》

龙谷大学藏敦煌本六十九行，存第八首至第十六首。

S·六〇四二存五、六、七，三首；共十八行。

S·三〇一七前半为《五更转》之第五更（接S·五九九六），后半为《行路难》四首，每首末句为“行路路难难道上无踪迹”。

S·各篇见芳村修基《〈澄心行路难〉残卷考》（见《西域文化研究》，191—194页），及入矢义高《澄心行路难》（见《塚本善隆颂寿纪念佛教史学论集》79—93页）。

P·三四〇九“弟子蒙师说偈，各作《行路难》一首”，共七首，最为完整。

附记

唐人卢照邻、张祜、贺兰进明，僧贯休、僧齐己皆有《行路难》，见《全唐诗》。（宋贺铸《东山词》之《梅花引》，贺改名曰《行路难》，乃词调之别名，与此无关。）

《五更转》

陈伏知道《从军五更转》

五言四句。《乐府诗集》三十三《入相和歌平调》，引《乐苑》云：“《五更转》，商调曲也。”明于谦亦有《从军五更转》，见《于肃愍公集》。

隋（龙舟）《五更曲》

《文中子》四、《周公篇》（阮逸注）有载。

唐《五更转》

此为天宝供奉曲。

达摩和尚《五更转》

七言八句。见《圆仁求经目录》。

《五更峰道调曲》

《古事类苑》"乐舞部"七，引《倭名聚钞》。

《叹五更》

前为《斋荐功德文》，署"天成二年七月十日"一行；见《敦煌零拾》五，《校录》115页。

P·二六四七乃七言四句，仅存一至四更，每更两首，情韵动人，与《十二月曲》风格相近，任氏拟题曰《闺思》，见载于《敦煌掇琐》，《校录》116页。

《五更转》

P·二四八三为一长卷，内录《太子五更转》，别字甚多，如"何是（时）度得说（雪）山川"即是。另有《往生极乐赞》，前亦抄《太子五更转》全文，见《掇琐》及《校录》118页。

P·三〇八三题曰"《太子五便（更）转》本"，连题目共七行，见《掇琐》、《校录》118页。

P·三〇六五卷末题"《太子入山修道赞》一本"；每更三首，句法为五五七三，共四句，末句或作五字。而别字甚多，如龟兹写作"畈资"者。《校录》119页收载。

S·二四五四存《维摩五更转》十一行，字似小欧，极佳。另有小字"鸡鸣丑"（《十二时》）八行，其中一行书于"俱能照"三字之下。末有"洪润乡"三字倒书，背为"一行大师《十世界地轮灯法》"。

S·六〇七七乃粗黄纸一张，浓淡墨兼施，字颇狂放，共十二行；《接书无相偈》，只存二行，入矢《补录》。

S·六九二三《五更转》有二处；抄"一更初"之"妄想真如不异居"，中夹书《十空赞》、《出家赞》。

S·六一〇三＋S·二六七九，为《荷泽寺和尚神会五更转》，起"一更初，涅槃城里见真如"，讫五更末句"共俗和光不染尘"。又接书《南宗定邪正五更转》十三行。而题目之"寺"字，"神会"用淡墨后添；参胡适、入矢所考证。

S·五五二九在《孔子项托相问书》后，第一叶背右面写《五更转》，存七行；左面题字三行，题龙文、晟文书册子，即《南宗赞》文。

P·二九六三题"《南宗赞》一本"，起"一更长，如来智惠（慧）心中藏"句；此文写在大历九年《净土念佛诵经观行仪》卷背。

L·一三六三《南宗赞》，起“一更长，二更长，如来智惠（慧）心中藏”，直至“当初求觅一言诠。”

S·五九九六+S·三〇一七《五更转》，接写《行路难》（见《行路难》条）。

P·二二七〇卷末有《五更转颂》，题云《大乘五方便北宗》。

S·六六三一题曰《维摩五更转》、《十二时》；此为一长卷，写于《罗什法师赞》之后。入矢《补录》，见《十二时》条。

北京“露”六、“咸”十八，亦为《南宗定邪正五更转》，见许国霖《敦煌杂录》、任氏《校录》125页。

S·四六三四纸背为《大乘五更转》，与“咸”十八文同。

S·六〇八三《五更转》一首，与上文同。

S·二六七九即《南宗定邪正五更转》，唯此无题目。又接书“平旦演（寅）（下缺）”。

P·二〇四五《南宗乏邪正五更转》，起“一更初，妄想真如不异居”，至“皆令见性免沉轮”，字佳。

P·二九七六《五更转》只剩二更，不全。作七古诗体，风格似白傅。

P·三五五四仅存序，记云：“悟真上《五更转》兼《十二时》一十七首。”

S·一四九七《七夕五更转》，题曰《曲子喜秋天》。

宋（教坊）《五更曲》

载于《野客丛书》十八。

金马丹阳《五更》

用《如梦令》调，见《道藏》七八六《渐悟集》。

明《五更禅》、《五更赞》

见《带梧桐叶宝》卷中，及万历刊《销释真空扫心宝》卷下。

《哭皇天闹五更》

见洼德忠《庚申信仰上佛教》文中，载《塚本》，329页。

《叠叠锦闹五更》

见万历刊本《万曲长春》卷五。

《五更天小曲联套》

冯梦龙撰；见冯著《挂枝儿曲集》卷一“私”部。

《五更》

花朝樵子撰，有《挂枝儿小曲》五支，见《樵史通俗演义》卷四第十六回。

《南词五更佳期》

见《白雪遗音》卷三。

《吴歌五更》（套曲）

见《万花小曲》（北京《永魁斋》刊本）。

《（盼）五更》

用《银纽儿》调，《白雪遗音》及《万花小曲》均有之。

《闹五更》

蒲松龄撰，见平井雅尾藏《聊斋资料书目》，关德栋《曲艺论集》之《聊斋俗曲偶记》。

《咏五更离情套曲》

用《驻云飞》调，见北京鲁氏辑刻本。

《西厢五更》

用《跌落金钱》调，见嘉庆《时调小曲丛钞》抄本，傅惜华收入所编《西厢记说唱集》，371—372 页。

《三国五更》

一本木刻四叶，半叶五行，每行十一字；同治光绪间刻本。

《岳飞五更调》

见石印本《最新时调秋集》，又见杜颖陶编《岳飞故事唱集》，3 页。

《拔大葱闹五更》

题作《新刻代五更南园抱柴姐儿南园拔大葱》，北京刻本。

《五更词》

见《金石耀函》之五，明善堂木刻本。

附记

刘复等《中国俗曲总目稿》所收《五更》，种目至繁，有《思五更》、《哭五更》、《闹五更》、《谋五更》、《叹五更》等，凡百数十种，兹不备记。参考材料，有傅芸子《白川集》之《五更转之演变》及关德栋之《曲艺论集》。

《五更转》句式

一式：五、五、五、五（陈、《从军》）。

二式：七、七、七、七（《太子五更转》）。

三式：七、七、七、七；七、七、七、七（双叠）（《达摩和尚五更转夜坐偈》）。

四式：三、七、七、七（《零拾》、《无相五更转》、《维摩五更转》）。

五式：五、五、七、三（三叠）（《修道赞》）。

六式：三、七（R·）、七、七（R·）；三、三（R·）、三、三（R·）、七、七（R·）（《南宗之邪正五更转》、《神会五更转》）。

七式：三、三、七、七、七；三、三、三；三、七、七（《南宗赞》）。

八式：七（R·）、五（R·）、七（R·）、五（R·）；五、五、七、五（此词调寄《喜秋天》）。

《佛说楞伽经禅门悉谈章》

敦煌所出《悉谈章》凡六卷：

北京“鸟”字六四

此卷题曰《俗流悉昙章》，并有序文云：“夫《悉昙章》者，四生六道，殊胜语言。唐国中岳，释沙门定惠法师翻注，并合秦音鸠摩罗什《通韵》，‘鲁流卢楼’为首。”按S·一三四四有鸠摩罗什《通韵》一纸，“鲁流卢楼”即梵文字母ṛ、ṝ、ḷ、ḹ。S·五八〇九为《大兴善寺禅师沙门定惠赞》，有句云：“定惠平等，十地无差。”未知即此人否？

P·二二一二

此为《佛说楞伽经禅门悉谈章》，原文收入日本《大正藏》八十五卷，似为原本，序云：“宋家元年从南天竹（竺）国，将《楞伽经》来至东都。”颇有异文。

P·二二〇四

日藏亦收此入校。原缺开首数字；“鲁留卢楼”四字，证知他卷“鲁”作“曾”者乃讹写。卷后题记云：“天福陆年辛丑岁十二月十九日净土寺（按此处有一字涂去）比丘僧顾宗题”，又有“迷头上小自小，后取再堪知，敦煌悬使公索”等句，文不可解。日藏传抄有误，如“公索”上脱一“使”字是。

P·三〇九九

此为一大册，书法极佳，似李北海一路，题曰《佛说楞伽经禅门悉谈章》。正文共五十八行，末有小字二行，文云：“（上缺）九月贰日札手刘三

（中缺）记耳。”

P·三〇八二

其上文缺，起“诸仏（佛）子莫欺傍（谤），一切皆有罪业障”句，至卷终颇多异文。签题曰《诸杂真言》。

S·四五八三

此黄纸一张，一面正书“田契受应田亩数及四至”，内有开元廿八载，天宝四载、五载字样；一面为《悉谈章》，用淡墨书写，共十五行。起“第五看内外照，眼中有瞌须磨燿”句，存五、六、七、八各首。此为较早写本。

《散花乐》

S·六六八

《散莲花落》。

S·一七八一

《散花乐》，题记云：“乙卯年二月三日比丘僧金刚会书记之耳。”此与北京“周”字九〇号同。巴宙《敦煌韵文集》四九，“乙卯”作“己卯”。

S·四六九〇

《散华梵文》一本，刘铭恕《目》所载多有改易，兹据原卷移录如下：

散连华乐散花林，散莲华乐满道场。启首归依三学满散华乐，天人大世十方尊满道场。昔在雪山求半偈散花乐，不顾躯命舍金身满道场。巡历百城求善友散花乐，按骨出髓不生嗔满道场。帝释四王捧马足散花乐，夜半逾城出宫围满道场。苦行六年成正觉散花乐，鹿苑初度五归轮满道场。弘誓慈悲度一切散花乐，三乘设教济群生满道场。大众持花来供养散花乐，一时举手散虚空满道场。

S·五五五七

《散花乐》书在硬黄纸小册内；在令狐幸深书《望江南》与《和戒文》之后。

S·五五七二

《散花乐赞文》，书在《出家赞文》、《辞道场赞》等篇之前。

S·六四一七

《散华乐》有题记云："贞明六年（公元920年）庚申岁二月一日，金光明寺僧宝印写梵题记。"

北京"周"字九〇号

第一行题："散花莲乐散花梵，散花莲乐满道场。"末记："已巳年（开宝二年，公元970年）二月一日，报恩寺僧延行写。"见许国霖《敦煌杂录》、任氏《校录》。

北京"制"字五号

共三首，后题："建隆三年，岁次癸亥（应是乾德元年，公元964年）二月四日，律师僧保德自手题记，比丘僧慈愿诵。"

北京"果"字四一号

《散花乐》五首，有题记云："法照名南无法照和尚《散花乐赞》。"

《散花乐文》

见《大正藏》四七，《净土五会念佛略法事仪赞》内，与"果"四一略同。

《请观世音赞散花乐》

见《大正藏》四七，《转经行道愿往生净土法事赞》上。

《散花乐》亦名《散莲花落》。"落花"一名，出《维摩诘经观有情品》第七。"法事落花"，详《续高僧传》三〇《道宣传》，参关德栋《〈散花〉源流及其他》（见《曲艺论集》，150页）。"落花"本梵曲唱导文，演变至京戏之《天女散花》，P. Demiéville 于 *Vimalakīrti en Chine* 文中论之甚详。（É. Lamotte 之 *L'enseignement de Vimalakīrti*，附录454页）

《观音偈》

P·三八一八

背书"《观音偈》壹卷法律戒薰书记"，末题"题德寺僧善藏记"。《观音偈》起首四句为："观音往昔尘沙劫，成佛号曰正觉尊。四弘誓愿慈悲重，却处娑婆会普门。"以下皆七言句。

P·二九三九

文与上同；末书"永安寺僧正惠诠书记，谨请西南方鸡足山宾头卢颇罗堕上座和尚"。又接书《妙法莲华经》一段。

《金元观音偈赞》

该书原包括《邙山偈》、《观音偈》、《菩提偈》三部分，其中《观音偈》有序文，分“侧吟”、“白语”、《临江仙》各若干首，详周一良《魏晋南北朝史论集》，373 页。

附录　敦煌曲韵谱

略例

（1）韵部之分大略依戈氏载《词林正韵》，平、上、去分为十四部，入声分四部，唯以存词太少，其中颇有不能系联者。

（2）不能系联者别归为一项。

（3）不用之韵另见附录。

（4）遇少押一韵处及不明之韵字，俱用括号表示之，另厕于末。

（5）两部及三部通用者皆另列。

（6）押上、去声韵之词极少，故上、去声之韵部略参平声韵部定之。

（7）平仄通押者另列。

敦煌曲用韵，持较《花间集》，颇为杂乱。大抵《花间集》诸作出自文士之手，彼辈习于诗律，韵部娴熟，故所作于词韵之独用通用，大致有一定范围。敦煌曲子则多操自乐工歌伎，用韵往往不协，或似少押一二韵，且通用甚宽，不免有方音掺杂，以致大戾于韵书分部（如夏氏举《云谣集》“余”叶“弦”、“天”之例），今但列出用韵梗概，以备方家进一步之探讨焉。

平声第一部　东钟（冬）

逢通胸重松踪容重（失调名S·二六〇七）　雄中（《菩萨蛮》S·二六〇七）　宫中（《菩萨蛮》S·二六〇七）　宫终（《菩萨蛮》S·二六〇七）

蓬翁东风中（《浣溪沙》S·二六〇七）　峰同（《菩萨蛮》P·三一二八）　中红璁（《古〔鼓〕子》S·六一七一）　红中笼（《古〔鼓〕子》S·六一七一）　宫红笼（《古〔鼓〕子》S·六一七一）　宫重（《酒泉子》P·二五〇六）　空松（《叹百岁》S·一五八八、P·三三六一）　松纵（《叹百岁》S·一五八八、P·三三六一）　同风（《十二月歌》S·六二〇八）　同公（《十二月诗》P·三八一二）　红风胧空中穷（《南歌子》P·三八三六＋P·三一三七）　红胸（《南歌子》P·三八三六＋P·三一三七）　宫重（《酒泉子》P·二五〇六）　同浓（《献忠心》P·二五〇六）

平声第二部　江阳唐

娘行粮（《捣练子》P·三九一一）　刚装光王枪（《酒泉子》P·二八〇九）　光芳祥康疆长汤（《御制曲子》S·二六〇七）　常王（《菩萨蛮》P·三一二八）　章枪章行王（《浪涛沙》P·三一二八）　床凉常装霜（《浣溪沙》P·三八二一）　王场（《古〔鼓〕子》S·六一七一）　王汤当郎（《剑器词》S·六五三七）　长黄霜裆乡行（失调名P·三一二三）　长堂行（《咏九九诗》P·四〇一七）　凉行（《十二月歌》S·六二〇八）　凉房长（《十二月诗》P·三八一二）　凉行乡（《十二月诗》P·三八一二）　张详霜常张杨（《箫关铭词》S·六二二八）　乡薑强量（词及《归依三宝赞》S·四五〇八）　邦霜行飏量肠光香（《云谣集·凤归云》）　娘光香郎郎肠（《云谣集·竹枝子》）　妆芳觞梁狂（《云谣集·浣溪沙》）　芳郎（《菩萨蛮》P·三二五一）　香长（《菩萨蛮》P·三二五一）　梁肠（《菩萨蛮》P·三二五一）　香黄（《菩萨蛮》P·三九九四）　光妆（《菩萨蛮》P·三九九四）　枪羊（《行路难》P·三四〇九）　康浪（《定风波》P·三八二一）　裳商光（失调名P·二五〇六）　将芳（《酒泉子》P·二五〇六）

平声第三部　支脂之微齐

妻归衣（《捣练子》P·三九一一）　微依离微恓（《定风波》P·三〇九三）　迟微（《定风波》P·三〇九三）　迷�西（《浪涛沙》S·二六〇七）　归知（《菩萨蛮》S·二六〇七）　归西（《菩萨蛮》S·二六〇七）　归微（《菩萨蛮》S·二六〇七）　依池（《菩萨蛮》S·二六〇七）　围仪墀晖夷知（《望江南》P·三一二八）　葵池微诗扉（《浣溪沙》P·三八二一）　飞衣（《古〔鼓〕子》S·六一七一）　仪私时（《古〔鼓〕子》S·六一七一）　飞

闱衣（《古〔鼓〕子》S·六一七一） 归衣（《古〔鼓〕子》S·六一七一） 辉飞衣（《古〔鼓〕子》S·六一七一） 时知词（《古〔鼓〕子》S·六一七一） 鸡蹄（《菩萨蛮》《零拾》本） 西稀棋泥卮归（《长相思》《零拾》本） 齐题犀（《古〔鼓〕子》S·六一七一） 时迟枝（《古〔鼓〕子》S·六一七一） 思时（《水调词》P·三二七一） 飞衣归（《乐世词》S·六五三七） 归期稀知时（《阿曹婆词》S·六五三七） 菲枝飞衣（《鱼美人》P·三九九四） 希低菲知（《云谣集·浣溪沙》） 衣归（《菩萨蛮》P·三二五一） 痴衣（《行路难》P·三四〇九） 疑知悲（《行路难》P·三四〇九） 泥嘶（《菩萨蛮》P·三九九四） 知吹（《剑器词》S·六五三七） 西知欺西垂归（《长相思》《零拾》本） 西厘离西知归（《长相思》《零拾》本）

平声第四部 佳皆灰咍

怀阶（《古〔鼓〕子》S·六一七一） 来开回（《古〔鼓〕子》S·六一七一） 梅开来（《古〔鼓〕子》S·六一七一） 开咍杯回来（《阿曹婆词》S·六五三七） 来开摧来（《剑器词》S·六五三七） 台开媒回（《思越人》P·二七四八） 开台堆钗（《鱼美人》P·三九九四） 财开（《菩萨蛮》《零拾》本）

平声第五部 鱼虞模

枯湖珠（《咏九九诗》P·四〇一七） 如疏（《行路难》P·三四〇九） 如夫（《行路难》P·三四〇九） 梧壶铺炉苏芜孤（《更漏长》P·三九九四） 无铺夫（《南歌子》P·三八三六+P·三一三七） 书隅岖愚珠虚嘘如（《云谣集·凤归云》） 余疏书初鱼舒（《云谣集·破阵子》） 初居舒余（《后夜无常偈》S·四七八一） 图无（《古〔鼓〕子》S·六一七一） 浮枯（《卄卄㝵》S·四三三二）

平声第六部 真谆（臻）文（欣）魂痕

云津银分人（《浣溪沙》S·二六〇七） 恩门君坤君（《浣溪沙》P·三一二八） 恩嗔存春珍（《浪涛沙》P·三一二八） 巡频人（《古〔鼓〕子》S·六一七一） 人身鳞（《古〔鼓〕子》S·六一七一） 嫔新人（《古〔鼓〕子》S·六一七一） 纭闻军（《古〔鼓〕子》S·六一七一） 分闻君（《长安词》L·一三六九） 寅亲尘珍论（《十二时》S·四二七） 辰珍勤津真

（《十二时》S·四二七）　门春存（《咏九九诗》P·四〇一七）　身亲（《行路难》P·三四〇九）　门身银门尊（《婆罗门曲子》P·二七〇二）　人新裙分君人（《南歌子》P·三八三六＋P·三一三七）　云新人神恩春（《云谣集·破阵子》）　根新（《午时无常偈》S·四七八一）　银云人（《望江南》《零拾》本）

平声第七部　元寒桓删山先仙

偏攀间（《望江南》P·三九一一）　寒宽边幡鞍（《酒泉子》P·三九一一）　蕃颜（《菩萨蛮》P·三一二八）　船竿滩贤天（《浣溪沙》P·三一二八）　贤年船年言（《浣溪沙》P·三一二八）　山连班前颜旋年天（《感皇恩》P·三一二八）　年传田边贤颜山天（《感皇恩》P·三八二一）　铤连璇川鲜篇山（《感皇恩》P·三八二一）　檀鞍盘（《古〔鼓〕子》S·六一七一）　天泉船（《古〔鼓〕子》S·六一七一）　年天前（《古〔鼓〕子》S·六一七一）　山攀（《水调词》P·三二七一）　翩边眠（《乐世词》P·三二七一）　翩鞭怜（《何满子》S·六五三七）　千天年（《何满子》S·六五三七）　千眠前穿（《剑器词》S·六五三七）　山闲（《还京洛》L·一四六五）　言年前（《曲子名目》P·三七一八）　间言（《喜秋天》S·一四九七）　烟边穿（《喜秋天》S·一四九七）　寒单攒（《咏九九诗》P·四〇一七）　弯环边关悬（《婆罗门曲子》S·四五七八）　暄年眠（《十二月歌》S·六二〇八）　暄难（《十二月歌》S·六二〇八）　阑难（《十二月歌》S·六二〇八）　寒山（《十二月歌》S·六二〇八）　寒前宽（《十二月歌》S·六二〇八）　寒安（《十二月歌》S·六二〇八）　暄眠（《十二月诗》P·三八一二）　暄前边（《十二月诗》P·三八一二）　暄鲜还（《十二月诗》P·三八一二）　寒难宽（《十二月诗》P·三八一二）　寒般看（《十二月诗》P·三八一二）　钱年（《箫关铭词》S·六二二八）　残寒（《更漏长》P·三九九四）　莲边天遍（《南歌子》P·三八三六＋P·三一三七）　年前天斑言颠（《云谣集·竹枝子》）　鞭言（《菩萨蛮》P·三二五一）　间闲（《菩萨蛮》S·二六〇七）　闲颜（断句S·四三三二）　冠蝉前丹烟难篇颜（《云谣集·御制内家娇》）。

平声第八部　萧宵肴豪

朝妖雕霄刀霄谣朝（《望远行》P·四六九二）　雕巢高条霄（《浣溪沙》

P·三八二一）　槽高桃（《古〔鼓〕子》S·六一七一）　高豪毛（《何满子》S·六五三七）　交消桥（《咏九九诗》P·四〇一七）

平声第九部　歌戈

磨多过（《望江南》P·三九一一）　波坡歌戈和多河罗（《御制曲子》S·二六〇七）　波河窠过多（《浣溪沙》P·三八二一）　何啰磨（《定风波》P·三八二一）　歌波（《定风波》P·三八二一）　歌多和（《古〔鼓〕子》S·六一七一）　多和罗（《古〔鼓〕子》S·六一七一）　多何他跎（《阿曹婆词》S·六五三七）　磨魔波何过歌（《还京洛》L·一四六五）　河过波陀（《行路难》P·三四〇九）　河呵（《箫关铭词》S·六二二八）　歌罗（《菩萨蛮》P·三九九四）　多多磨何多娥磨歌（《更漏子》P·三八三六＋P·三一三七）　河过（《菩萨蛮》P·三三三三）　娥波罗娑过迤多麽（《云谣集·凤归云》）　罗多他麽（《云谣集·抛毬乐》）

平声第十部　麻

赊斜花家涯差霞（《临江仙》S·二六〇七）　纱花华（《古〔鼓〕子》S·六一七一）　华花家（《斗百草》P·三二七一）　斜家霞花（《云谣集·抛毬乐》）　花家（《菩萨蛮》P·三二五一）　瑕遮涯（《望江南》《零拾》本）

平声第十一部　庚耕清青蒸登

明横声星（《西江月》S·二六〇七）　庭征声更听鸣行庭生（《浣溪沙》S·二六〇七）　零情征枪青庭平形（《恭怨春》S·二六〇七）　庭名（《菩萨蛮》P·三一二八）　星征（《菩萨蛮》P·三一二八）　清明（《菩萨蛮》P·三一二八）　声城名龄荣旌（《望江南》P·三一二八）　行明情（《古〔鼓〕子》S·六一七一）　冷庭星（《古〔鼓〕子》S·六一七一）　经庭形（《古〔鼓〕子》S·六一七一）　醒庭形（《古〔鼓〕子》S·六一七一）　明城（《古〔鼓〕子》S·六一七一）　生更星（《曲子名目》P·三七一八）

听庭星迎（《喜秋天》S·一四九七）　冰行声（《咏九九诗》P·四〇一七）　生青耕（《咏九九诗》P·四〇一七）　兴轰生（《咏九九诗》P·四〇一七）　生行轰筝听（《婆罗门曲子》S·四五七八）　声明（《更漏长》P·三九九四）　萌明荣莺声情（《南歌子》P·三八三六＋P·三一三七）　成停（《菩

萨蛮》P·三三三三）　蛮成（《菩萨蛮》P·三三三三）　平行行迎行（《浪涛沙》P·三一二八）

平声第十二部　尤侯（幽）

头裘丘楼（失调名S·二六〇七）　舟楼秋愁（《西江月》S·二六〇七）　流丘（《菩萨蛮》S·二六〇七）　州忧楼投流侯秋畴（《感皇恩》P·三一二八）　筹钩头（《古〔鼓〕子》S·六一七一）　州楼流游洲（《泛龙洲》P·三二七一）　求留（《长安词》L·一三六九）　流流牛楼休油收楼牛头秋（《喜秋天》S·一四九七）　州头游楼秋（《婆罗门曲子》S·四五七八）　头游周（《箫关铭词》S·六二二八）　头愁（《菩萨蛮》S·三二五一）休头（《卄卄舅》S·四三三二）

平声第十三部　侵

沈淋（《定风波》P·三〇九三）　沈禽深心（《西江月》S·二六〇七）　临深心（《古〔鼓〕子》S·六一七一）　寻心林（《古〔鼓〕子》S·六一七一）　深心吟（《何满子》S·六五三七）　心吟林（《长安词》L·一三六九）　心林心（《咏九九诗》P·四〇一七）　心今（《菩萨蛮》P·三二五一）　今深心（《献忠心》P·二五〇六）　今任襟任音心（《献忠心》P·二五〇六）

平声第十四部　覃谈（盐添咸衔严凡）

含南（《叹百岁》S·一五八八、P·三三六一）　谈南（《叹百岁》S·一五八八、P·三三六一）

平声第十一、三、六部通用者

行氛归（《捣练子》P·三九一一）

平声第二、九部通用者

房娘婆（《捣练子》P·三九一一）

平声第六、七部通用者

关浑闻勋氛君（《望江南》P·三一二八）　全人安宽关（失调名P·三一

二三）　身眠（《中夜无常偈》S·四七八一）

平声第五、七部通用者

余边弦眠还天（《云谣集·破阵子》）

平声第一、二部通用者

芳䏚惶郎裳伤娘（《云谣集·柳青娘》）

平声第七、十三部通用者

边眠心然（《初夜无常偈》S·四七八一）

平声第六、十一部通用者

凭憎应灯人曾（《南歌子》P·三八三六+P·三一三七）　人津尘䙴频呈（《云谣集·破阵子》）　成裙䙴莺门懃人（《云谣集·柳青娘》）

平声第三、十一部通用者

瓶垂（《菩萨蛮》P·三三三三）　归迷明闺知衣斯伊（《云谣集·拜新月》）

平声第六、十一、十三部通用者

缨臣深明征程心贞（《云谣集·凤归云》）

平声第一、六、七部通用者

蒙根潘（《曲子名目》P·三七一八）

平声第一、二、六、七部通用者

翻将弓勋（《行路难》P·三四〇九）

平声第六、十三部通用者

亲新裙分君吟（《南歌子》P·三八三六+P·三一三七）

平声第二、四部通用者

长良栽（《曲子名目》P·三七一八）

平声第二、十一部通用者

梁王城（《曲子名目》P·三七一八）

平声第四、十二部通用者

忧堆回（《曲子名目》P·三七一八）

平声第九、十部通用者

波多何涯过和（《望江南》P·三一二八）

平声第一、十部通用者

功加他（《定风波》P·三八二一）

平声第六、七、十一部通用者

新平先（《斗百草》P·三二七一）

平声少押一韵者

春频新人“月”存人尘（《杨柳枝》P·二八〇九）

上去声第一部　董（肿）送（宋用）

动弄（《喜秋天》S·一四九七）

上去声第二部　（讲）养荡（绛）漾（宕）

将仰（《菩萨蛮》P·三一二八）

上去声第三部　纸旨止（尾）荠寘至志未霁祭（废）

地倚起异喜礼起岁（《苏莫遮》P·三三六〇）　细墳（《定风波》P·三〇九三）　水起止里（《西江月》S·二六〇七）　济起里（《西江月》S·二六〇七）　睡醉（《菩萨蛮》S·二六〇七）　理水（《菩萨蛮》P·三一二八）　异计（《菩萨蛮》P·三一二八）　美水翠体戏醉贵是（《谒金门》P·三八二一）　子事理死此（《十二时》S·四二七）　已死至至避（《十二时》S·四二七）　利值（《叹百岁》S·一五八八、P·三三六一）　贵骑（《叹百岁》

S·一五八八、P·三三六一）　翠似（《叹百岁》S·一五八八、P·三三六一）　气悴（《叹百岁》S·一五八八、P·三三六一）　被睡至此（《行路难》P·三四〇九）　子耳地水起（《箫关铭词》S·六二二八）　睡气（《菩萨蛮》P·三九九四）　比水（《南歌子》P·三八三六+P·三一三七）　气里水起至喜美里（《谒金门》P·三三三三）　士美水卉起媚坠美耳跪位（《云谣集·拜新月》）　翠睡（《云谣集·喜秋天》）　泪悴（P·三二五一《菩萨蛮》）　水泪（《菩萨蛮》《零拾》本）　喜里里（《鹊踏枝》《零拾》本）　睡吠至醉起被是地（《鱼歌子》桥川藏本）

上去声第四部　（蟹骇）贿海泰（卦）（怪夬）队代

会海退在珮内戴外（《苏幕遮》P·三八二一）　亥配悔昧在（《十二时》S·四二七）　载会待罪待（《行路难》P·三四〇九）

上去声第五部　语麌姥御遇暮

住主（《菩萨蛮》S·二六〇七）　树去（《菩萨蛮》S·二六〇七）　部吐（《菩萨蛮》P·三一二八）　暮女（《喜秋天》S·一四九七）　午露悟处苦（《十二时》S·四二七）　去处（《行路难》P·三四〇九）　主苦露主土路舞鼓主土（《归依佛》S·四五〇八）　树雨苦（《更漏长》P·三九九四）　雨语（《菩萨蛮》P·三九九四）　女舞（《菩萨蛮》P·三九九四）　苦路（《菩萨蛮》P·三三三三）　去语雨处（《云谣集·天仙子》）　语许（《云谣集·竹枝子》）　误路雨步女与负（《云谣集·鱼歌子》）　务去趣苦惧住（《黄昏无常偈》S·四七八一）　苦路（《菩萨蛮》P·三二五一）　语据取语（《鹊踏枝》《零拾》本）

上去声第七部　（阮旱）缓（潸）产铣狝愿翰换（谏裥）霰线

殿鸝（《菩萨蛮》S·二六〇七）　满碗看典战乱（《谒金门》S·四三五九）　愿卷转面见岸（《归依法》S·四五〇八）　满宴（《菩萨蛮》P·三九九四）　半乱扇片面散限万（《云谣集·天仙子》）　断伴（《菩萨蛮》P·三二五一）　乱窜（《酒泉子》P·二五〇六）　愿烂（《廿廿䴙》S·四三三二）　现面（《廿廿䴙》S·四三三二）　远半烂玩泮战愿现（《苏莫遮》P·三三六〇）

上去声第八部　篆小巧皓啸笑（效）号

卯恼道好保（《十二时》S·四二七）　早叫（《菩萨蛮》P·三二五一）　好保道（《午时无常偈》S·四七八一）　少好笑悄道貌早恼（《鱼歌子》《零拾》本）

上去声第九部　哿果个过

课我个过唾椤卧大里火磨（P·三一二五）　课火我座祸果（《归依僧》S·四五〇八）　过破（《云谣集·喜秋天》）

上去声第十部　马祃

泻也（《定风波》P·三〇九三）　下洒（《菩萨蛮》S·二六〇七）　罢楪（《菩萨蛮》S·二六〇七）　挂帊榭麝马骂扯下（《怨春闺》P·二七四八）

上去声第十一部　梗（耿）静迥（拯等）映（诤）劲径（证嶝）

境影镜咏定净请听（《苏莫遮》P·三三六〇）

上去声第十二部　有厚（黝）宥候（幼）

斗鬭薮有吼走口救（《苏莫遮》P·三三六〇）　酉久寿酒受（《十二时》S·四二七）　柳有（《叹百岁》S·一五八八、P·三三六一）　纽就（《行路难》P·三四〇九）

上去声第一、六部通用者

梦凤问弄（《云谣集·天仙子》）

上去声第三、四部通用者

对外会醉退（《山花子》S·五五四〇）

上去声第三、六部通用者

泪尽（《更漏长》P·三九九四）

上去声第三、八部通用者

悄理（《云谣集·竹枝子》）

上去声第五、十二部通用者

牖女（《云谣集·竹枝子》）

上去声第一、五部通用者

步凤（《菩萨蛮》P·三一二八）

上去声第三、十一部通用者

起地顶意（《生查子》P·三八二一）　未利避境里（《十二时》S·四二七）

上去声第七、十四部通用者

剑见箭战面（《生查子》P·三八二一）

上去声第六、十部通用者

阵怕（《酒泉子》P·二八〇九）

上去声第二、八部通用者

朗草少（《斗百草》P·三二七一）

上去声第五、八部通用者

好取报（《斗百草》P·三二七一）

上去声少押一韵者

道少草到袅好"河"澡（《苏莫遮》P·三三六〇）　悄"寞"祷少妙渺笑（《云谣集·鱼歌子》）

入声第一部　屋（沃）烛

玉足曲（《郑郎子词》P·三二七一）　逐育（《叹百岁》S·一五八八、P·三三六一）　蝮曲（《叹百岁》S·一五八八、P·三三六一）　谷簏（《行路难》P·三四〇九）　触促足土（《云谣集·喜秋天》）　绿束（《菩萨蛮》P·三二五一）　熟竹（《菩萨蛮》P·三二五一）

入声第二部　（觉）药铎

弱略（《定风波》P·三八二一）　薄落（《菩萨蛮》P·三二五一）

入声第三部　质术（栉）物（迄没）陌麦昔锡职德

物出得日识黑识得（《定风波》P·三〇九三）　北国（《菩萨蛮》S·二六〇七）　侧客（《菩萨蛮》P·三一二八）　客积壁识食滴力额（《谒金门》P·三八二一）　七日（《喜秋天》S·一四九七）　戌漆出失蜜（《十二时》S·四二七）　出密（《叹百岁》S·一五八八、P·三三六一）　出日（《叹百岁》S·一五八八、P·三三六一）　寂隔息忆滴觅客力（《鹊踏枝》P·四〇一七）　宅席迹（《行路难》P·三四〇九）　职贼德（《行路难》P·三四〇九）　极逼力（《十二月诗》P·三八一二）　客隔（《菩萨蛮》P·三三三三）　识隔（《菩萨蛮》P·三三三三）　力息（《菩萨蛮》P·三二五一）　戟黑（《菩萨蛮》《零拾》本）

入声第四部　月曷末（黠辖）屑薛

血歇（《酒泉子》P·三九一一）　别月悦爇结彻灭萨（《苏莫遮》P·三三六〇）　阙劫（《菩萨蛮》S·二六〇七）　铁月（《定风波》P·三八二一）　札雪（《叹百岁》S·一五八八、P·三三六一）　热掣月（《十二月歌》S·六二〇八）　热节竭（《十二月歌》S·六二〇八）　热发（《十二月歌》S·六二〇八）　末节（《十二月歌》S·六二〇八）　热彻月（《十二月诗》P·三八一二）　热节咽（《十二月诗》P·三八一二）　末活豁（《十二月诗》P·三八一二）　节发（《菩萨蛮》P·三三三三）　月阙雪结别噎说节（《别仙子》S·四三三二）

入声第三、四部通用者

发日（《叹百岁》S·一五八八、P·三三六一）

入声第一、二部通用者

属触欲学（《行路难》P·三四〇九）

同部平仄通押者

伴般（《喜秋天》S·一四九七）　见愿缘（《喜秋天》S·一四九七）

苑鸾面见该鬟眷宦便（《云谣集·倾杯乐》） 丑柳旧愁久（《十二时》S·四二七） 阳光伤上荡亮往香访浪（《云谣集·洞仙歌》） 比知媚眉水子坠髻戏体里婿（《云谣集·倾杯乐》）

异部平仄通押者

辉帏夷婿倚泥理处意似（《云谣集·洞仙歌》）

韵字不明者

乱年天荒长皇主宇始殊计驾"週"（《献忠心》S·二六〇七） 申真"因"身尘（《十二时》S·四二七） "翃"安边眠暄前（《南歌子》P·三八三六+P·三一三七） 别"劝"结日出日识弱（《定风波》P·三〇九三） 姓并骋比令"闬"定帝（《苏莫遮》P·三八二一）

附录一 不见于敦煌曲之韵目

平声

冬、臻、欣、幽、盐、添、咸、衔、严、凡。

上去声

肿宋用、讲绛宕、尾废、蟹骇卦怪夬、轸准吻隐混很稕问焮慁恨、阮旱潸谏裥、效、耿拯等诤证嶝、黝幼、寝沁、感敢琰忝俨豏槛范勘阚艳栎酽陷鉴。

入声

沃、觉、栉迄没、缉、黠锗合盍叶帖洽狎乏。

附录二 词韵资料举要

（明） 程元初《律古词曲赋叶韵》，日本东京大学哲学文学研究室藏。

（清） 戈载《词林正韵》（《发凡》），光绪四年《四印斋》本。

叶申芗《天籁轩词韵》，道光十一年刊本。

夏承焘《词韵约例》，《唐宋词论丛》，22 页。

张世彬《词韵研究》，稿本。

中田勇次郎《唐五代词韵考》，支那学八之四。

中田勇次郎《唐五代词の韵律について》，《大谷学报》二八之三、四。

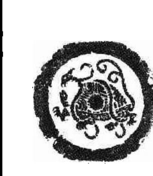
坂井健一《宋词押韵字の音韵上の问题》，日本《中国学会报》十一，又参《东洋学报》三八之二。

词调名字画索引

字画	词调名	卷号
二画	《十二时》	S·四二七
	《十二月歌》	S·六二〇八 P·三八一二
	《九九诗》	P·四〇一七
三画	《山花子》	S·五五四〇
四画	《〔水〕古〔鼓〕子》	S·六一七一
	《水调词》	P·三二七一
	《天仙子》	S·一四四一
	《内家娇》	P·二八三八 P·三二五一
	《五更转》	S·五九九六 S·三〇一七
		P·三四〇九 P·二九七六
	《长安词》	L·一三六九
	《长相思》	《零拾》本
	《凤归云》	P·二八三八 S·一四四一
	《斗百草》	P·三二七一
五画	《生查子》	P·三八二一（S·五八五二）
	《乐世词》	P·三二七一
	《叹百岁》	S·一五八八 P·三三六一
六画	《竹枝子》	S·一四四一

	《西江月》	S·二六〇七
	《曲子名目》	P·三七一八
七画	《更漏子（长）》	P·三九九四　P·三八三六 P·三一三七
	《别仙子》	S·四三三二
	《抛球乐》	P·二八三八
	《还京洛》	L·一四六五
	《苏幕遮》	P·三三六〇　S·四六七 S·二〇八〇　S·四〇一二 S·二九八五　P·三八二一
	《何（河）满子》	S·六五三七
	《阿曹婆词》	S·六五三七
八画	《泛龙舟》	P·三二七一
	《定风波》	P·三〇九三　P·三八二一
	《鱼（虞）美人》	P·三九九四
	《鱼（渔）歌子》	P·二八三八　《零拾》本 桥川藏本
九画	《思越人》	P·二七四八
	《南歌子》	P·三一三七　P·三八三六
	《洞（洞）仙歌》	S·一四四一
	《送征衣》	S·五六四三
	《拜新月》	P·二八三八
	《柳青娘》	S·一四四一
	《怨春闺》	P·二七四八
	《剑器词》	S·六五三七
	《临江仙》	S·二六〇七
十画	《浣溪沙》	P·三一二八　P·四六九二 S·二六〇七　P·三八二一 S·一四四一
	《浪涛沙》	P·三一二八　S·二六〇七
	《破阵子》	S·一四四一
	《酒泉子》	P·三九一一　P·二八〇九

		P・二五〇六　S・四三三二
	《荼蘼春》	S・二六〇七
	《倾杯乐》	P・二八三八
	《捣（擣）练子》	P・三九一一　P・二八〇九
		P・三三一九
十一画	《望江南》	P・三九一一　P・二八〇九
		P・三一二八
	《望远行》	P・四六九二
	《婆罗门》	P・二七〇二
	《谒金门》	P・三三三三　P・三八二一
		S・四三五九
	《菩萨蛮》	S・二六〇七　P・三一二八
		P・三九九四　P・三三三三
		P・三二五一　S・四三三二
		《零拾》本
十二画	《御制曲子》	S・二六〇七
	《喜秋天》	S・一四九七　P・二八三八
十三画	《感皇恩》	P・三一二八
	《鹊踏枝》	P・四〇一七　《零拾》本
	《献忠心》	P・二五〇六　S・二六〇七



敦煌曲续论

卷八　饶宗颐二十世纪学术文集·敦煌学

目　录

小 引

《敦煌曲》于1971年由法京科学中心印行，为中法文本，余撰写导论，戴密微(P. Demiéville)教授加以法译。其书限于体例，当时用力者有二事，一为增补新获曲子，一为校订任氏《校录》擅改之处，俾复原状。嗣是以后，海内外曲子词之研究著述，蔚为巨观，云蒸霞蔚，寖成显学。

迨1987年任老扩大旧构为《敦煌歌辞总编》，收辞达1300首，已逾越曲子之藩篱。其所标揭“坚决肃清宋帽唐头之‘唐词’理论”，一时震撼文学界。其后项楚先生著《总编匡补》，所商略者凡百五十事，独于《云谣集》则缺而勿论。历年以来，余对《云谣集》及唐昭宗诸作，多所讨论；“唐词”问题，更与任老持不同意见，拙文散在海外各杂志，搜览不易，今聚而观之，前后商榷：“曲子”与“词”含义、性质之异同，与夫词体发生、演进之历程，暨乐章之形成及整理之经过，凡此种种，或于早期词史之认识，不无小补。项书长于文字之校理，余则措意于史事，兼及法曲、乐谱，取径不同，而所得亦异。以作为余前著之续貂，览著或有取焉。

1995年中秋日　饶宗颐

曲子《定西蕃》

——《敦煌曲》拾补之一

法京伯希和取去敦煌卷P·二六四一号，纸背杂书《定西蕃》一首，文云：

曲子一首，寄在《定西蕃》。　事（自）从星车入塞，冲砂碛，冒风寒。度千山。三载方达　王命，豈（岂）词（辞）辛苦艰。为布我皇纶綍，定西蕃。

计共三行。接书《莫高窟再修功德记》，书法工整，字迹似出一人之手。其前又有某氏《上曹都头诗》一首，句云"谯国门传缙以绅，善男子即是帝王孙"云云。卷首更有观音院主释道真等十人题壁诗并序。字体草率，或为另一时期所书。

《定西蕃》为教坊曲。曲名已见崔令钦《教坊记》。《花间集》温庭筠有《定西蕃》三首，《尊前集》韦庄有《定西蕃》二首，句式皆为六三三三　六五六三；与此相同。前录第三句冒字作"四月"，以句法字数勘之，释冒为宜。宋张先《安陆集》有《定西蕃》三首。句式为六三三六三　六五六三，比上片多一六字句。[1]

法京此阕，末句为"定西蕃"，正合本题。当作于温氏之前，为现存曲子

① 参见《全宋词》，72、79页。

词中最早之《定西蕃》矣。

杜甫《追酬高适诗》句云："关塞西蕃最充斥，衣冠南渡多崩奔。"西蕃即指吐蕃，此《定西蕃》应亦谓吐蕃。词言星车入塞，明指汉使入蕃之事。自德宗建中元年，蕃汉修好，唐臣使蕃，先后接踵。韦伦、崔汉衡、尝鲁皆曾出使，至建中三年十月十五日会盟定界。[①] 贞元三年，侍中浑瑊与吐蕃盟于平凉，为蕃兵所劫，崔汉衡以下将吏陷落者六十余人。此词言三载方达王命，究作于何年，尚难确定。唯沙州自建中时没于吐蕃，至宣宗大中二年，张议潮始以瓜、沙十一州归唐，《新唐书·吐蕃传》："大中三年（公元849年），是岁河陇高年千余见阙下……皆争解辫易服。"白居易《缚戎人》乐府云："眼穿东日望尧云，肠断正朝梳汉发。"边陲故老，期望西蕃之平定，为日久矣。此词云"为布我皇纶綍"。《礼记·缁衣》："王言如纶，其出如綍。"岂河湟收复后，轺车西征之作耶？

温飞卿之作《定西蕃》，约在大中时，《旧唐书·温传》："大中初，应进士。初至京师，能逐弦吹之音，为侧艳之词。"时河湟已归唐，故《定西蕃》一曲盛行于时，词人亦喜填此调。

此卷中之谯国曹都头，据榆林窟第十窟题名有"谯郡开国公曹议金"。谯国指曹氏甚明。S·七四〇一有都头曹长千书，写于宋太宗淳化四年五月，与此曹都头恐无关系。又道真为三界寺僧，敦煌卷中屡见之。《定西蕃》此词，写于《上曹都头》一诗之后，其书写年代可能较晚，唯词之撰成，当远在曹氏以前。

此词拙撰《敦煌曲》失收，承左东侯兄以影本远寄，盛意可感，亟为补录于此。

附温庭筠《定西蕃》：

汉使昔年离别，攀弱柳，折寒梅。上高台。　　千曲关山春雪，雁来人不来。羌笛一声愁绝，月徘徊。（《花间集》）

韦庄《定西蕃》：

挑尽金灯红烬，人灼灼，漏迟迟。未眠时。　　斜倚银屏无语，闲

① 参见《册府元龟》卷九八一，《外臣部》。

愁上翠眉。闷杀梧桐残雨，滴相思。（《尊前集》）

张先《定西蕃》：

年少登瀛词客，飘逸气，拂晴霓。尽带江南春色，过长淮。　　一曲艳歌留别，翠蝉摇宝钗。此后吴姬难见，且徘徊。

原载新加坡《新社学报》，1973年

孝顺观念与敦煌佛曲

一

向日整理敦煌佛曲，发觉其主要内容，以下列两事最为普遍：一为人事推移之无常观念[①]，梵语所谓 a-nidyá，如《百岁篇》、《黄昏无常偈》是也；其一则为援儒入释之"孝顺"观念，即本文所欲讨论者。

陈观胜先生（Chén，Kenneth）前于 *Filial Piety in Chinese Buddhism*（*H. J. A. S.* 28，1968）文中指出佛教《盂兰盆经》、《佛说孝子经》等，对汉俗影响之深，因谓佛教之异端而获得中国人之接受，孝顺观念与中国伦理之融洽，亦其主因，其说良是。唯谓佛教徒诵经超度父母，广及其他众生，其孝之取义，比汉土尤为广大。窃谓孝之理论，在汉人著作中，若《大戴礼记》之《曾子大孝》，已言"大孝不匮，中孝用劳，小孝用力"，孝有三等[②]，其义如下：

大孝——博施备物（此义已同"泛爱众"；以孝为"博爱"，即谓孝

---

① 敦煌有《无常经》，P·二三〇五背为《无常经》讲经文，见《敦煌变文集》，656 页。此数语亦见《礼记·祭义》。

② 释法琳《辩正论》"外论曰：孝为德本，人伦所先"一段，引小孝、中孝、大孝此语，而论之曰："此性分之殊也。比夫释教，其义存焉。"（《广弘明集》卷十三）

及于物）。

中孝——尊仁安义（此以孝贯通整个道德）。

小孝——慈爱忘劳（此仅指对父母子女之间之奉养，最狭义之孝也）。

又引“夫子曰：伐一木，杀一兽，不以其时，非孝也”。则谓恩需及于草木禽兽，此则为孝之宇宙义。佛氏在《盂兰盆经》等所言之孝，如谓“若未来世一切佛弟子，行孝顺者，亦应奉此《盂兰盆》，救度现世父母，乃至七世父母”。似仍局限于“小孝”范围。自汉京明诏，以孝悌力田为教，嗣是“孝”之观念深入人心。南齐时，王俭纂《七志》，经部竟取《孝经》列于众经之首。[①] 边裔地区，汉化不深之西域佛教国家，若高昌国亦以《孝经》置于学官。孝之精神，远及遐陬，可以概见。[②]

《孝经》，六朝儒生诵习之亦有仿佛经方法，如禅门日诵者。《梁书》儒林《皇侃传》：“尤明三《礼》、《孝经》、《论语》。”“性至孝，常日限诵《孝经》二十遍，以拟《观世音经》。”此为罕见之例。无异取《孝经》作为“儒”门之日诵也。《陈书》卷二六《徐陵子份传》：“陵尝遇疾，甚笃，份烧香泣涕，跪诵《孝经》，昼夜不息，如此者三日，陵疾豁然而愈，亲戚皆谓份孝感所致。”《南史·顾欢传》：“有病者问欢。欢曰：家有何书？答曰：唯有《孝经》而已。欢曰：可取《仲尼居》置病人枕边，恭敬之，自差也。而后病者果愈。后人问其故，答曰：善禳恶，正胜邪，此病者所以差也。”则《孝经》可以疗疾，南朝时有此说。至于诵《观世音经》可以消灾，史书所记，始于晋之徐义，而宋之王玄谟，诵《观音经》且千遍，卒免见杀。[③] 梁刘霁母胡氏寝疾，诵《观音经》数万遍（《南史》卷四十九）。自东晋时释竺难提译《观世音菩萨消伏毒害陀罗尼咒经》（嘉兴藏万历本），宋元徽三年释法献至于阗，获佛牙及《观世音灭罪咒》（《高僧传》十三）。故诵《观音经》可灭罪消灾，遂成一时风尚，难以服儒术之皇侃，亦不免受其影响。

后汉安世高译《佛说父母恩难报经》，费长房《三宝记》著录之，武周《众经目录》作《父母勤报经》。此经敦煌卷中常见，如S·二二六九即为《佛

---

① 参见王重民：《王俭〈七志〉》。《经典释文·次第》：“王俭《七志》，《孝经》最初。”

② 参见羽溪了谛：《西域之佛教》；曹仕邦：《高昌国〈毛诗〉、〈论语〉、〈孝经〉立学官的原因浅释》（《新亚学术年刊》八）。

③ 参见俞正燮：《诵佛经论及观世音传略跋》（《癸巳类稿》卷十四、十五）。

说父母恩重经》。

《盂兰盆经》，译自西晋竺法护（Dharmaraksa，《大正》卷十六，779页）。后代注解甚繁，唐之释宗密（《盂兰盆经疏》二卷，崇祯松江李凌云刊本），宋之释遇荣（《盂兰盆经疏孝衡钞》二卷附科式一卷，明嘉靖沙门明元刊本）、释普观（《兰盆经疏会古通今记》，"中央"图书馆存宋刊本卷上），明之释智旭（《佛说盂兰盆经新疏》一卷），清之释灵燿（《盂兰盆经折中疏》，康熙刊本），皆其著者。至于古写本，敦煌所出，尤不一而足，法京P·二〇五五即为《佛说盂兰盆经》，有翟奉达题记，为其妻马氏追福，言每斋写经一卷，于百日斋内写《盂兰盆经》一卷，可考见当日写经制度。P·二一八五为《佛说净土盂兰盆经》，P·二二六九为《〔盂兰〕盆经赞述》（卷一残，《大正》八五，540页），兹不备记①。

梁武帝于大同四年（公元538年）在同泰寺举行盂兰盆斋。故盂兰盆会六朝时已极流行。颜之推云：

> 其内典功德，随力所至，勿刳竭生资，使冻馁也。四时祭祀，周孔所教，欲人勿死其亲，不忘孝道也。求诸内典，则无益焉。杀生为之，翻增罪累。若报罔极之德，霜露之悲，有时斋供；及七月半盂兰盆，望于汝也。②

是颜之推已深信目连故事，故望其子孙能超度之。七月半中元节之盂兰盆会，梁宗懔《荆楚岁时记》备书其事，陈先生论之已详。

《唐书·杨炯传》："宫中出《盂兰盆》，分送佛寺，则天御洛南门，与百寮观之。炯献《盂兰盆赋》。"文略云：

> 粤大周如意元年秋七月，圣神皇帝御洛城南门，会十方贤众，盖天子之孝也。……八枝初会，四影高悬。上妙之座，取于灯王之国；大悲之饭，出于香积之天。随蓝宝味，舍卫金钱。面为山兮酪为沼，花作雨兮香作烟。明因不测，大福无边。③

① "中央"图书馆善本亦有唐人写卷子本《盂兰盆经》一卷。

② 宋本《颜氏家训·终制》篇。一本无"七月半盂兰盆"六字。且作"及尽忠信，不辱其亲，所望于汝也"。赵曦明谓："今诸本删去六字，必后人以其言太陋，而因易以他语耳。"

③ 《杨盈川集》卷一。

"中央"图书馆藏旧抄卷子，有《为二太子盂兰节荐福》一文，略谓："伏惟二太子，间生帝子，应现凡间。玉蘽（叶）联于百王，金枝继于千载，明珠藏于巨海，白玉隐于昆山。抱鸷领之奇姿，表虎头之上相。……不啚（图）虎旗才展，龙剑欲飞，地失孤虚，神灵崩背。未审魂飞何界，识散郊垌。唯福事而有依，即资凭而不昧。故于中元令节，秋首良晨（辰），辟盂兰之道场，开超生之论席者。即我府主太保，为二太子廌（荐）福之恳也。……""中央"图书馆目录题为"唐人写卷子本，不著撰人"①。二太子讨寇捐躯，故为盂兰盆会以超度之。文中府主，不知何人，以其资料珍异，故记之于此。盂兰之设，所以救拔慈亲，宣扬孝道，而供养十方诸佛，亦可为生人荐福。《目连救母》，遂成为应时之戏，于中元节上演，历时往往一月。

孟元老《东京梦华录》云：

> 七月十五日中元节。先数日，市井卖冥器、靴鞋、幞头、帽子……及印卖《尊胜目莲经》。又以竹竿斫成三脚，高三五尺，上织灯窝之状，谓之盂兰盆，挂搭衣服冥钱在上焚之。构肆乐人，自过七夕，便般（搬）《目莲救母杂剧》，直至十五日止。②

此事至今尚流行不替，唯国内已绝迹，海外如新加坡、马来，犹存此俗，至为可贵。马六甲青云亭石刻有光绪三十年甲辰（公元 1904 年）《绍兰会大伯公碑记》，文云：

> 盖闻神鬼为德，圣赞其盛，君子之祭也，七成三斋，用是以照其敬者，正所以邀遐福也。矧中元乃地官赦罪之秋，超渡孤幽，脱离苦海，共登彼岸。种种皆福缘善庆，犹宜虔诚普施。故吾先辈昔有设立童子普，后改为峇峇普，曾有捐集公项生息，以为普度之需。③

由此文可知海外普度，有一种特殊组织，称曰"绍兰会"。兰即盂兰之省称。所超度者，专以夭死之殇子为主，谓之"童子普"，后改名"峇峇普"。（峇峇即马来语 babah，侨生华人男孩子也。）且有公项生息，以为普度之需，

---

① 《中华丛书》本上册，75 页。

② 关于宋时盂兰盆之描写，又见陆游《老学庵笔记》七、陈元靓《岁时广记》三〇，不具引。

③ 《绍兰会碑》，见拙作《星马华文碑刻系年》（《书目季刊》五卷二、三期）。

与华俗无异。

盂兰盆，梵语原为 ullambita，义为 hanging[①]，巴利语为 ullumpati。盂兰义训倒悬，宋道诚《释氏要览》云："盂兰，华言解倒悬也。"民间讹言为"盆"。敦煌《目连缘起》云："三年至孝，累七修斋，思忆如何报其恩德，唯有出家最胜。"又云："办香花之供养，置于兰之妙盆，献三世之如来，奉十方之贤圣。"直解兰为植物，盆为器皿。故《盂兰盆经》又有译本作《佛说报恩奉盆经》，亦云《报像功德经》。《大正藏》所收者仅二段，云"阙译"，附东晋录，盖东晋所出，而非足本。（"中央"图书馆藏有嘉兴楞严寺《藏经》本，万历丁酉刊）。书名之中，已标出"报恩"二字。汉人对梵语每多曲解，如王维字摩诘，乃拆"维摩诘"（vimalakriti）为二。维＝vi（汉训不也）。摩诘＝malakriti；vi-mala 义为无垢，一拆开便不成话，王维几乎成为王不矣。汉俗语法习惯，与梵文极难配合，往往如此。以上论盂兰盆各事，为陈先生文中所未及，故补述之。

二

苏联所藏敦煌卷子，有《雙（双）恩记》者，孟列夫、左义林教授已为印行二册。上册总论变文体制，下册专究变文语法，指出《双恩记》故事虽出自《本生》(*Jātaka*)，但其中孝顺观念，则多得自儒家。其说云：

> The main idea of the pienwen follows the jātaka though there are some changes and additions.
>
> There are more Chinese elements in the description of the characters than in the jātaka.

其故安在？盖有深远之历史背景，有待于抉发。此书往日承孟教授远寄新加坡，久无以报。近时潘石禅先生重新研究，草成《变文〈双恩记〉试论》，于抄写年代、取名、文字校订各项，均有新见。唯对于题旨及有关资料，尚有可以补充者。此经题名如第七、十一卷题曰：《佛报恩经》，盖出自

① 参见 Monier Williams, *A Sanskrit-English Dictionary*, p. 219。

《佛报恩经恶友品》第六。曩于法京 Guimet 博物馆见有《父母恩功德经图册》，甚为珍贵。又《父母恩重经》一类卷子，如 P・二四一八一卷，末有"《诱俗》第六"，"天成二年（公元 927 年）八月七日，一乞书"各一行。文中引述《曾子》及《太公家教》，申明孝之意义。兼又指出"十恩德"字样。卷前有文云："此唱经文，是世尊呵责也。前来父母有十种恩德，皆父母之养育，是二亲之劬劳。"知此唱经文残本，原有若干篇，《诱俗》其第六也。又北京"河"字十二号，亦有同类残文，向达校录标题曰"《父母恩重经讲经文》"。此二篇均收入《敦煌变文集》。至于《大舜至孝变文》（P・二七二一）、《大目犍连冥间救母变文》（如 P・三一〇七），世所熟知，不欲深论。[①]

又圆鉴大师《二十四孝押座文》，见于 P・三三六一，题云"左街僧录圆鉴大师赐紫云辩述"[②]，亦已收入《敦煌变文集》。此篇除首四句为四言外，其余悉为七言，一韵到底。有云："佛身尊贵因何得？根本曾行孝顺来。须知孝道善无壃（疆），三教之中广赞扬。若向二亲能孝顺，便招千佛护行藏。"又云："如来演说五千卷，孔氏谭论十八章。孝心号为真菩萨，孝行名为大道场。"有十二句，以孝心、孝行对言，而归结以"佛道孝为成佛本，事须行孝向耶娘。"亦以行孝为主题，间接以宣扬佛教，会通儒、释，以如来与孔氏相提并论，末段叠句声韵铿锵可诵，变文之佳作也。

敦煌曲中有关孝顺之作品甚多。任二北在普通杂曲中收"《皇帝感新集孝经》十二首"（88 页）；又定格联章中收《十二时》"《天下传孝》十二首"（128 页），"《十恩德劝孝》十首"（172 页），共得三首。任氏据刘复《敦煌掇琐》、罗振玉《敦煌零拾》、许国霖《敦煌杂录》采入。余于法京获见原卷，唯未收入拙编《敦煌曲》中。今《敦煌曲》久已问世，因将往日笔记录其大要于下，以当拾遗。

① 有关此类论文，如：

金冈照光：《舜至孝变文の诸问题》（《大仓山学院纪要》第二辑）。

又前人《唐代民间孝子谭の仏教的一断面》（《东洋大学纪要》第十三集，1959 年）。

赵景深：《董永卖身的演变》，收入《读曲小记》，61 页。

仓石武四郎：《写在目连变文介绍之后》。

金冈照光：《中国民间における"目连说话"の性格》（《佛教史学》第 7 卷 4 号）。

赵景深：《目连救母的演变》。

余不具列。

② 云辩卒于广德元年（公元 763 年），与杨凝式同时，曾居洛。事见宋张齐贤《洛阳缙绅旧闻记》。

P·二七二一

前为《杂抄》一卷，后为《珠玉新抄》一卷。《开元皇帝赞》，即接书《皇帝感》"《新集孝经》十八章"。已见录于任氏《敦煌曲校录》88页。第一首："新歌旧曲遍州乡，未闻典籍入歌场。《新合孝经皇帝感》，聊谈圣德奉贤良。"余不录。此卷背题："《舜子至孝变文》一卷。"云："检得《百岁诗》云：'舜年廿，学问；卅，尧举之……'"（见《敦煌变文集》二，134页）末四行："天福十五年，岁当己酉，朱明蕤宾之月。"此卷即以《孝经》集成十八章。又背为《舜子至孝变文》，故合成一卷。

P·三九一〇

为硬黄纸小册，上书"己卯年正月十八日阴奴儿异集。"内抄《荼（茶）酒论》一卷。

《新合千文皇帝感辞》壹拾壹首，只有九首为七言绝句。

言谘四海贵诸宾，黄金满屋未为珍。虽㸐（然）△乙无财学，且听歌里说千文。

天宝圣主名三教，追寻隐士访才人。金声玉管恒常妙，近来歌舞转家亲。

遍注《孝经》先□唱，又谈《千字》献名君。一一惣（总）依画上说，不是歌里㦤虚全。

天地玄黄便清浊，绫罗万载合乾坤。日月本来有盈昃，二十八宿共参辰。

…………

末记："《新合千文》一卷。"盖以《千字文》组串成句，故云"新合千文"也。

以后接书《新合孝经皇帝感辞》一十一首，字极劣。摘句如下："张骞本自欲登山，汉帝使还上升天。""鸳鸯帐里□须抱，阳（杨）柳园中不忘君。"再下接书《秦妇吟》，不具记。

P·二六三三

为《齖䶗新妇文》，后段有"杨蒲山《咏孝经》壹拾捌章"。摘句云：

“《开宗明义章第一》。欲得成人子，先须读《孝经》。义章恩寂（最）重，莫著发肤轻。和睦为宗祖，温柔是弟兄。立身于此道，于后乃扬名。”

以下自“《天子章》第二”至“《广要道章》第十一”而止。

末记“辛巳年正月五日氾员昌就赛上”一行。

P·三三八六

前为“大汉三年季布《骂阵词文》一卷”，末段接书“杨满川《咏孝经》（旁记‘卜’字)”书壹拾捌章。“《开宗明义章》第一。欲得成人子，先须读《孝经》。……”至第九章，全是五字句。

P·三五八二

与上卷接连，存第十五至《丧亲章》第十八，末句云：“卖身学董永，孝道不如他。”题：“杨满山《咏孝经》一十八章。”末三行云：“维大晋天福七年壬寅岁，七月廿二日三界寺学士郎张富丞记。戊辰年十月卅日三界寺学士。”

又杂记：“计写雨（两）卷文书，心里岁岁不疑。自要心身悬切，更要师父周梨。”

按此卷P·三三八六作“杨满川”，而P·三五八二题作“杨满山”，P·二六三三作“杨蒲山”。按满与蒲两字，唐抄本时时混用，如司马相如《难蜀父老》：“略斯榆，举苞蒲。”服虔云：“苞蒲，夷种也。”神田氏影刊《敦煌本文选注》作：“苞满，蜀地名。”以满为蒲。新疆之金满国，《后汉书》作金蒲。“蒲山”之作“满山”，例正相同。《孝经》可以成咏，此卷写于石晋时。《五代史记》六十九载：“汉国子祭酒田敏，以印本五经遗高从诲。从诲谢曰：‘予之所识，不过《孝经》十八章尔。’敏曰：‘至德要道，于此足矣。’”（《南平世家》）五代人对《孝经》之尊重，可以见之。

敦煌卷子中又屡有《十恩德》及《孝顺乐》之佛赞，盖从藏外伪经《佛说父母恩重难报经》嫁名鸠摩罗什者加以演绎，为有韵之文，以供讽诵。例如：

P·二八四三

一长卷，题“《十恩德赞》一本”。其文云：

第一怀贪受苦恩。说著去不酥。自趁身仲力全无，起坐代人㗊(扶)。而羊病，痓(喘)息麓(粗)。红膺渐角(觉)拙(焦)枯。报恩十月莫相㹨佛。且劝门图(徒)。

按此调长短句式，为五七五三三六七五，文字有待细校。

第二临产受苦恩。……
第三生子忘忧恩。……
第四咽苦吐甘恩。……
第五乳饱养育恩。……
第六回干就湿恩。……
第七洗浴不净恩。……
第八为造恶业恩。……
第九远行亿(忆)念恩。

以上自第二至第九各解从略。

第十究竟𢘑愍恩。流泪百千行。爱别离苦断心肠，亿(忆)念似寻常。十恩德，说一场。人闻诤(争)不悲伤。善男子善女人审思量。誓愿(应作"莫")辜父(负)阿耶娘。

同卷又书《孝顺乐》，其辞云：

孝顺向耶娘……今日苦相劝，是须孝顺阿耶娘。起初第一是怀胎，阿娘日夜数般哉(灾)。日夜只忧分离去，思量争不泪催催。第二临产更难新，须臾前看区(伛)其身，好恶只著一向子，思量争不鼻头新(辛)。……

书至第七，以下残缺。其背面又书：

第十男女不思量，高言德义阿耶娘，约束将来不止肯，曾参日夜泪千行。并懃(劝)面前诸弟子，是须孝顺阿耶娘。愿德(得)今身行孝

道。……

此外，P·四五六〇为《孝顺乐赞》一本，与《五台山赞》合为一册子。P·二八四三、P·三四一一（存开端二行）、P·四七〇〇并为《十恩德赞》。伦敦斯坦因藏卷子，《十恩德》亦甚夥，若S·四四三八、S·五五九一、S·五六八七、S·六二七〇、S·六二七四等皆是。（任二北《敦煌曲校录》据许国霖《敦煌杂录》只收"周"八七《十恩德》一首，见该书172—174页。）

《宋史》卷四二五，赵景纬"知台州，取《孝经庶人章》，为四言咏赞，其父使朝夕歌之。又作《训孝文》以励其俗"。又《宋史·艺文志》著录"僧宗颐有《劝孝文》二卷"。以《孝经》设教，改写为咏赞，此一传统，至宋代仍相承不绝。而僧人且作《劝孝文》，亦可见儒、释思想之合流，"孝顺"实为极重要之观念，敦煌所出事例之多，殊无足怪。

其实，儒家父母恩重一观念，不特佛家吸收之，道教经典亦然。《道藏》洞真部本文类"宿"字下有《太上真一报父母恩重经》一卷，内云："或荐亡没，七七修斋，转诵灵文，以资魂识。不历涂毒，便得生天，身诣玉京，神游金阙。"又同卷《元始洞真慈善孝子报恩成道经》[1] 谓元始天尊授此三真，号曰"至孝真王"。又天尊答云："敬天顺地，朝礼三元，如孝父母无有异也。"又洞神部本文类"女"字下有《太上老君说报父母恩重经》及《玄天上帝说报父母恩重经》各一卷。《太上老君说报父母恩重经》中云："若有众生能为父母书写此经……于中元日设大斋醮……若能每月一日，日中清斋，烧香行道礼拜，诵念转读此经，罪亦消灭。"明白云霁《道藏目录》云："《神宗皇帝御制玄天报恩经》序"。此文不载《道藏》中，亦可见明代人主对此亦加以提倡也。

《经典释文》孝经注家有释慧琳，"秦郡人，宋世沙门"。

《隋书·经籍志·孝经类》有释慧始注《孝经》一卷，陶弘景《集注孝经》一卷。道、释二氏，均不能废也。文廷式谓周松霭《佛尔雅序》云："朱石君中丞撰《佛孝经》。"意欲通儒、释之由。（《纯常子枝语》卷二十四）具见孝顺观念，入人之深，《孝经》亦成为三教所共重视之书。

至于唐时道士亦于七月十五日行盂兰盆法，法琳《辩正论》已叹其滥。

① "宿"字下。

敦煌道经S·三〇六一号为《太上洞玄灵宝中元玉京玄都大献经》[①]，书法极韶秀。其书盖据《报恩奉盆经》一类踵事增华，益以正月十五、十月十五，与七月十五，合为三元。近贤讨论已详（见吉冈义丰、秋月观暎文），道、释间之相互关系，人所共悉，故不复多及。[②]

武后长寿二年，菩提流支译《宝雨经》，卷三有"菩萨于彼人前化作父母……如是说已，即便杀害所现父母"一段，《大正》该卷660页校语引明注，以为除遣恶作方便，幻设父母，深为置疑，并云："缅惟在昔，竺典东来，摩腾、竺法兰二尊者，首译《四十二章经》。言凡人事天地鬼神，不如孝其二亲，二亲最神也。《梵纲经》为菩萨戒本言，孝顺至道之法，孝名为戒，亦名制止。又如《大方便佛报恩经》、《佛说父母恩难报经》、《孝子经》、《出曜经》、《罪业报应教化地狱经》等，三藏五千轴，陈孝德之谈，斥悖逆之罪，圣教屡及之。尝自言，吾世世奉佛，至孝之行。又言，使我疾成无上正真道者，皆繇孝德也。倘未遍阅藏函，慎勿影借幻喻，述为谤端。"可见释氏对于孝道，拳拳致意，即于内典所言，有时亦复疑其不可为典要。而佛终会合于儒，故录其事，以结吾篇。

原载《敦煌学》1974年第1期

① 参见大渊忍尔：《敦煌道经目录》，15页。

② 参见吉冈义丰：《中元盂兰盆书敦煌在〈中元玉京玄都大献经〉》（见《中野教授古稀论文集》）；秋月观暎：《三元思想の形成について》（载《东方学》二二）。

《长安词》、《山花子》及其他

——大英博物馆藏S·五五四〇敦煌大册之曲子词

一、《长安词》全文校释

列宁格勒藏敦煌资料L·一三六九号之四标题曰《长安词》，苏联出版敦煌目录第一册著录，“无长地阙”（按应是“天长地阔”，原误“天”为“无”，又误“阔”为“阙”）讫“不达关山”句（253页）。此词又收入《敦煌赞文》[①]一书中，只存三首，其中一首仅剩二句又六字，至“不达关山”句，以下残缺八字，抄于佛赞之内，在《入山赞》及《五台山赞文》之后。（参见本文图一）

1966年，作者在伦敦大英博物院检读敦煌残卷，见S·五五四〇号蝴蝶装巨册，共三叶，其中一叶乃由两叶倒贴，纸面涂满泥土，无法掀开。第一叶前书杜正伦《百行章》一卷并序，第二叶杂书《燕子赋》一段，过叶见“白马驼经即自林”句，盖即L《长安词》第二首之末句。第三叶首写“山花”二字，又写《山花子词》共四行；末句残缺，后杂书音训二行。（参见本文图二）作者撰《敦煌曲》导言时，校录L之《长安词》，尝略记S·五五四〇中出现“白马驼经”一句，未及细考。

① 《苏联科学院亚洲人民研究所东方古代文献丛书》第十五种，莫斯科印，1963。承孟列夫教授寄赠，谨谢。



图一



图二

1971年春间，在北美耶鲁大学研究院，H. Veteh小姐从法京函告，彼于英京得大英博物馆Mr. Howard Nelson之助，已将S·五五四〇大册，洗去泥污，原文即《长安词》四首，文字与L颇有出入，承抄示一份，拟据以补足L·一三六九之缺文，唯尚有若干处，不能确定。嗣得Nelson君将原叶影本邮示，大喜过望。兹参酌二本，将此词重新整理，因《敦煌曲》全书已出版，无法改动。因另草成是篇。原词录于下，以苏京残叶参校之。

天长地阔[1]要难分，中国众生不可闻。
长安帝德[2]承恩报，万国归投拜圣君[3]。
汉家化用令章新[4]，四方取则五花吟[5]。
文章世涔（夸）如流水[6]，白马驼（驮）经即自林[7]。
故来将朱远寻求[8]，随（谁）雨（谓）明君不暂留[9]。
张（将）身[10]不达关山[11]苦，学问何须度百秋。
随（谁）知此地却怀还，雨下占（沾）[12]衣不觉斑。
愿身四（死）作终花（化）鬼，来生得见五台山。[13]

校文

（1）L"阔"字不明，似从门从次，但非"阙"字。唐大历才子卢纶有《天长地久》词（《乐府诗集》卷八二）。"天长地阔"与"天长地久"，取义相同。

（2）"德"，L作"得"，借"得"为"德"，敦煌卷习见。

（3）"投"，L作"头"，借"头"为"投"。王维诗"万国衣冠拜冕旒"（《和贾舍人早朝大明宫》），句法相似。

（4）L作"汉家法用礼术心"。

（5）L作"取即五華吟"。"即"为"则"形讹。"華"字不识，或为"华"字俗书。

（6）L作"文章巠（经）洛如留水"，借"留"为"流"，S正作"流水"。又S作"文章世涔（疑借为夸）"，大异。

（7）"驼"借为"驮"，S、L皆误书"经"字作"经"，L又误驮为"䮾"。

（8）L作"故来行侖"，末一字不识，疑是"崘"字，不敢遽定。S作"将朱远寻求"，不可解。又"寻"字L作"䛜"。

（9）"谁谓"二字从L，而S作"随雨"，乃音讹。L作"名暂留"，S"名"字作"不"。

（10）S“张身”疑读作“将身”，L作“吟身”。

（11）“关山”以下，L全缺，今据S补文。

（12）“占”字，S占旁甚明显，水旁少二点。

（13）S“却”及“台”两处皆有V号，知原文有倒误，今据改正。

略释

汉家者，《汉书·元帝纪》：“宣帝谓汉家自有制度，本以霸王道杂之。”礼术心者，《史记·李斯传》：“法脩术明，而天下乱者，未之闻也。”礼与术为二事。礼为王而术为霸，汉家之法，杂礼与术而为心，言兼用王霸也。

五花吟者，左思《魏都赋》云：“冒《六英》、《五茎》。”唐元结《补乐歌五茎》一章八句，序云：“《五茎》，颛顼氏之乐歌也，其义盖称颛顼得五德之根茎。”（《元次山文集》卷一）《汉书·礼乐志》：“颛顼作《六茎》，帝喾作《五英》。……《五英》，英，华茂也；《六茎》，及根茎也。”《太平御览》引乐纬注：“道有英华，故曰五英。”《白虎通·礼乐》篇：“帝喾曰《五英》者，言能调和五声，以养万物，调其英华也。”此作《五英》，以为帝喾乐名，英与花同义，故五花亦即五英。S云五花吟，或借用帝喾乐名。[①]

“文章经洛如流水”一句，颇费解。按洛指洛阳，白马寺在焉，佛法传入自此始。《水经·谷水注》云：“谷水又南迳白马寺东。昔汉明帝……以白马为寺名。……金光流照，法轮东转，创自此矣。”“如流水”者，《史记·管仲传》：“下令如流水之原。”此句言释典文章东经洛阳，自白马寺驮经以后，即如流水之行，遍于天下。S作“世夸如流水”，于义亦通。“自林”二字不易解。疑林即取自梵语之Vāna，佛教圣地多以林名，如竹林（Veṇu-vāna）、双林（Pari-nirvāna）、祇林（Jeta-vāna）、杖林（即Yaṭṭhi-vāna，《大唐西域记》作泄瑟知林，在摩竭陀国。）不胜枚举。“白马驮经即自林”，岂谓白马寺取经，即得自天竺圣地之众林耶！《谷水注》云：“发使天竺，写致经像，始以榆欓盛经，白马负图，表之中夏，故以白马为寺名。”白马驮经说即本此。欓为木名，见王念孙《广雅疏证·释木》。但P·三六四四作“文章浩浩如流水，白马驼（驮）经远自临”，则“林”应是“临”之借字。

L卷《长安词》抄于《五台山赞文》之后，词之末句云“来生得见五台山”，五台于唐时为佛教之麦加（Mecca），中外僧徒皆往朝圣，故此词于五台

① 五茎、五花亦为道家术语所借用。《云笈七签》注云：“含义五茎，色如桃华。”鲍照《芙蓉赋》“冠五花于仙皋”，与此无关。

深致向往之诚。词中有“长安帝德承恩报”句，题作《长安词》，殆以此欤！

二、《山花子》——兼论云南白族民间曲本之山花体

S·五五四〇册子又录《山花子》一词。句式为七七七三，双叠，押仄韵，其词如下：

去年春日长相对。今年春日千山外。落花流水东西路，难期会。
西江水竭南山碎。忆得终日心无退。当时只合同携手，悔悔悔。①

情意缱绻，敦煌所见曲子之佳构也。悔字下有二点，然后加圈，可能为叠用三字句式，如P·三八三六+P·三一三七册“知他心在（舫）阿谁边。天天天。因何用以偏”之例。“悔悔悔”与“天天天”句法正同。悔与对、外、会、碎、退正协韵。可惜无他本可以校勘。

五代和凝始有《山花子》二首，见《花间集》卷六，为七七七三双叠句式，与此相同，唯押平韵。《历代诗馀》卷一一三引《耆旧续闻》记南唐元宗李璟手书《山花子》二阕，以赐金陵妓王感化，即世所传诵之“菡萏香销翠叶残”二首也。《尊前集》以首调名《浣溪沙》，《梅苑》名《添字浣溪沙》，《乐府雅词》作《摊破浣溪沙》。《词律》称：《摊破浣溪沙》又名《山花子》。任二北云：“可能在初期，《山花子》即专指此仄韵而言；后来始平仄不分，成为《摊破浣溪沙》之普通别名。”

云南民间曲子，有所谓山花体者，句式为七七七五，但押仄韵，与敦煌曲《山花子》之协仄相同。大理喜洲圣源寺大殿右侧墙上嵌有明杨黼之山花碑，即以山花词调写成，共二十首联章，大体每首七言三句，五言一句。原文夹注为喜洲杨灿所加，记其所用白族方音，兹举其首段二章示例如下：

词记山花，咏苍洱境。

苍洱境锵玩不饱②。造化工③迹不阿物④。南北金锁把天关，镇青龙

① 《敦煌曲》105页误写“碎”字为“醉”，应勘正。王重民1950年修订本《敦煌曲子词集》及任二北《校录》，均不注意“悔”字下有二点。

② 境锵，地方也。

③ “工”字据徐嘉瑞《大理古代文化史》408页白文学章，原文作“若迹”，疑“若”字或笔误。杨黼事迹详《明史·隐逸传》及李仁甫撰《存诚道人传》。

④ 阿，一也。阿物，一般也。

白虎。

山浸河处河镜倾。河浸山处山岭绕。屏面西澶[1]十八溪，补苍洱九曲。[2]

此处杂用白族土话（杜乙简云："不饱"从白语读 běnbuen，"阿物"读 hauv。见其所著《白文质疑》），余则汉字汉读。[3]

杨黼自云"词记山花"，当是参用《山花子》词调，不取双叠，而末句添字作五言，乃易七七七三为七七七五句式，可谓为《山花子》之变格。

又据石钟《滇西访碑记》，成化十七年杨寿碑，背面有词一首，题曰"山花一韵"。所咏乃段氏开国神话。考《五代会要》三〇《南诏蛮》云：

郭崇韬平蜀之后，得王衍昔获俘数十，以天子[4]命令使人入其部。……续有转牒，称督爽大长和国宰相布燮等上大皇帝舅奏疏一封……差人转送黎州。其纸厚硬……有督爽陀酋……所署。有彩笺一轴，转韵诗一章，章三韵，共十联，有类击筑词。[5]

徐喜瑞谓："诗三韵即七七七五之山花碑诗体，杨寿碑山花一韵共二联，至第三联即转韵，此种诗体甚为通俗，有类弹词，故云类击筑词也。"又云："至今大理民间流行之白文唱本，仍用山花体七七七五。剑川所流行之鸿雁带书，亦为七七七五，其历史甚长，几近千年。此类七七七五之山花体曲文，每遇本主庙圣节，正月、七月为多，则一夫登台，坐而唱曲，一人旁坐以三弦伴奏"。[6] 白族民间文学，明时甚为发达。[7] 此种曲本，大抵以七七七五为句式。两杨碑所谓"词记山花"及"山花一韵"，盖自《山花子》词调变化而

---

① 泻也。

② 全篇见《文物》，1961（8），冶秋《大理访古记》。

③ 杜氏此文，收入《云南白族的起源和形成论文集》，1957年印。

④ 指后唐庄宗。

⑤ 《册府》九八〇同，但作"诗三章，章三韵"。

⑥ 《大理古代文化史》中白文学章。张文勋主编《白族文学史》第六章《杨黼山花碑及其它白文碑》一章，可以参看（356～336页）。

⑦ 大理俗文学之发达，如大理图书馆所藏佛经背面，时有巫师手写曲子，若《湘妃怨》之类，见《文物》冶秋文插图八、九、十。杨慎贬滇，尝住大理斑山之写韵楼，清桂馥题该处杨升庵像，有句云："伤心形影寄边垂，闲教蛮婆唱鼓词。"（《未谷集》卷四）可见大理民间文学，沐升庵之化者多矣。

出，故有是称；其惯用仄韵，尤有合于敦煌之《山花子》体制。白族之山花体，则取《山花子》单叠而为联章者。

《五代会要》所记之转韵诗一章三韵共十联，依徐氏说即山花体，此事在后唐同光三年（公元925年）。敦煌曲子，为同光时书写者，不一而足，其时已习以《山花子》为联章，南诏文人开始为词，独有取于此调，加以推演，遂成为一特殊之词体，亦犹《五更转》、《百岁诗》后来之踵事增华。词调与地方民间文学关涉之深，有如此者。因论《山花子》一词，故记之以供谈助。

1983年8月柴剑虹君惠赠所著《列宁格勒藏敦煌〈长安词〉写卷分析》①，柴君未见拙作此篇。所用英京S・五五四〇号，当是显微胶卷未经Nelson洗涤过之本，故其中尚多漏句缺字。柴君读“自林”为“寺林”，然三本皆同作“自”，似不必改字。又读“五花”为“玉华”，按英伦本“五”字十分明显，不必改为“玉”。苏京本作“五蓽吟”，伯三六四四作“慕华钦”，其附会玄奘之居玉华宫，将此句改作“四方取则玉华吟”，改“五”为“玉”，似无根据。

附　敦煌文献和绘画反映的五代宋初中原与西北地区的文化交往

荣新江

敦煌文书中保存着数首后唐庄宗的诗，其中斯三七三所录第一首《同光元年（公元923年）迎太后七言诗》② 云：

> 禁烟节暇赏幽闲，迎奉倾心乐贵颜。
> 燕语雕梁声猗狔，鶯吟绿树韵间关。
> 为安家国千场战，思忆慈亲两鬓斑。
> 孝道未能全报得，直须顶戴绕弥山。

此诗又见于伯三六四四，抄在“《礼五台山偈》一百一十二字”后。③ 这

① 载《北京师范大学学报》，1983—1984。

② 录文见刘铭恕：《斯坦因劫经录》、《敦煌遗书总目索引》，116页，北京，1962；巴宙：《敦煌韵文集》，28～30页，台北，1965；陈祚龙：《百尺竿头，更进一步——敦煌学散策之三》，载《敦煌学》第七集，73页，1984。

③ 录文见饶宗颐：《〈敦煌曲〉订补》，载《“中央”研究院历史语言研究所集刊》第五十一本第一分册，122～133页，1980。

多少表现出庄宗和五台山的密切关系，同时还透露，庄宗同光元年的诗是和《礼五台山偈》一起被带到沙州而抄写流传开的。

《礼五台山偈》和后唐庄宗的诗被带到敦煌并不是偶然的。事实上，自唐朝灭亡后，沙州归义军和中原王朝的第一次正式交往恰好始于同光二年四月，“是月，沙州曹义（议）〔金〕进玉三团、硇砂、羚羊角、波斯锦、茸褐、白氎、生黄、金星矾等”[①]。五月，庄宗即拜曹议金为归义军节度使、沙州刺史、检校司空。[②] 曹议金这次遣使朝贡，正史称为“附回鹘以来”，但促使曹议金派出使臣的真正原因，恐怕是鄜州开元寺西行求法的智严大师的东归。斯五九八一保存了智严在沙州巡礼圣迹后写的留后记，其文曰：

> 大唐同光贰年三月九日，时来巡礼圣迹，故留后记。鄜州开元寺观音院主临坛持律大德智严，誓求无上普愿救拔四生九类，欲往西天求请我佛遗法，回东夏。愿我今　皇帝万岁，当府司空千秋，合境文武崇班，总愿归依三宝，一切士庶人民，悉发无上菩提之心。智严回日，誓愿将此凡身于五台山供养大圣文殊师利菩萨，焚烧此身，用酬往来道途护卫之恩。所将有为之事，回向无为之理，法界有情，同证正觉。[③]

智严于三月初来到沙州，准备东归，入五台山供养文殊菩萨。沙州归义军的使臣是四月入贡，所以完全可以认为，沙州的使臣是和智严一起东去的。可见，五代以来敦煌和中原的首次联系，就和五台山结下了因缘。无独有偶，敦煌文献中还保存了另一位西行的僧侣定州开元寺归文的牒文（斯五二九）。[④] 归文以同光二年四月抵达灵州，渐次西来。有趣的是，他的这些牒状背面，记载了大唐阎浮提的名山简况，起五台，终华山，其中记五台山僧尼寺院数目颇详。[⑤] 可以说，不论是东归的智严，还是西来的归文，都向敦煌的民众灌

---

① 《册府元龟》卷九七二，《外臣部·朝贡五》。

② 参见《旧五代史》卷三二，《庄宗纪》；卷一三八，《吐蕃传》。

③ 此据原卷录文。参见《敦煌遗书总目索引》，232～233 页，刘铭恕录文；饶宗颐：《敦煌曲》，197 页，巴黎，1971；陈祚龙上引文，74 页。前五行图版，见《讲座敦煌》第二卷《敦煌の历史》，267 页，东京，1980。另外，牧田谛亮有《智严の巡礼圣迹故留后记について》，载《大正大学研究纪要》第六一辑，55～63 页。参见刘铭恕：《敦煌遗书杂记四篇》，见《敦煌学论集》，46 页，兰州，1985。

④ 参见刘铭恕上引文，46～47 页。

⑤ 参见饶宗颐：《敦煌曲》，191 页。

输了五台山的信仰，而有关五台山的种种艺文，也就随着西来的僧侣和返回的沙州使臣涌入敦煌。

除了和同光元年后唐庄宗诗一起抄写的《礼五台山偈》可以认为是此时被带到沙州外，《大唐五台曲子》也应是在此时前后传入敦煌的。《大唐五台曲子寄在苏幕遮》保存在伯三三六〇、斯二〇八〇＋斯四〇一二和斯四六七四个残卷中。[①] 其年代，任二北先生据《五台山赞文》有“大周东北有五台山”，因而推测“可能作于武后朝至玄宗朝之间”[②]。饶宗颐教授据伯四六二五及列宁格勒所藏《五台山赞文》中“周”作“州”，而且，斯四〇一二尾题作“天成四年正月五日午际孙□（冰?）书”，因而认为《大唐五台曲子》之“大唐”，应指后唐。[③] 后一结论和敦煌其他有关五台山的文献多写于同光以后这一点相合，和上述历史背景也相符，是可以信从的。或许，《大唐五台曲子》是和《礼五台山偈》等一同在同光年间被带到沙州而传抄起来的。

《五台山曲子》、《礼五台山偈》以及各种《五台山赞文》随着沙州归义军和中原王朝关系的重新沟通，涌入敦煌，立刻在这个佛教圣地传诵流布起来。在节度使曹元忠统治时期（公元944—974年）发展到高峰，除了下面谈到的新样文殊的雕版印行外，最重要的事情，就是莫高窟第六一文殊堂的开凿。此窟以文殊菩萨为主尊，而且利用整个后壁，绘制了一幅精细的五台山图[④]，让敦煌的民众一进入节度使曹元忠夫妇的功德窟，就感到像是置身于五台山一样。对于民众来讲，总希望“才念文殊两三口，大圣慈悲，方便潜身救”，对于统治者来说，则希望“福祚唐川，万古千秋岁”[⑤]。

---

① 早年，王重民先生据伯三三六〇、斯二〇八〇、斯四六七，录入《敦煌曲子词集》（上海，1950），90～94页。其后，任二北先生据王氏录文和《大正藏》卷第八五所收斯二九八五《道安法师念佛经文》，并参照《五台山赞文》，录载于《敦煌曲校录》（上海，1955），181～184页。饶宗颐将斯二〇八〇和斯四〇一二两卷缀合，参照王、任的校订，录入《敦煌曲》272～275页，然有漏字，如第二首之“岩头”前缺“罗汉”二字（273页），第四首“龙众请”，漏“众”字（274页）。

② 《敦煌曲初探》，260～261页，北京，1954。

③ 《敦煌曲》，191～193、271页。

④ 参见 P. Pelliot, *Les grottes de Touen-houang*, IV, pl. CCI-CCIV；敦煌文物研究所编：《中国石窟·敦煌莫高窟》，第五卷，图版55～64，平凡社，1982；宿白：《敦煌莫高窟中的“五台山图”》，见《文物参考资料》，第二卷第五期，49～71页，1952；日比野丈夫：《敦煌の五台山图について》，见《中国历史地理研究》，同朋社，1977；小山沟：《敦煌第六一窟五台山图に关する一考察》，见《创大アジア研究》四，81～105页，1983，收入《东洋の图像学》（东京，创价大学アジア研究所）93～117页，1988。

⑤ 《大唐五台曲子》。

《敦煌曲》订补

拙著《敦煌曲》自1971年在巴黎印行，至今已近二十余载。其中欲苴正者甚多，苦无暇晷。近蒙各方不弃，注意及拙作，跫然足音，愧感交并，谨就寻绎所得，略贡愚见如次：

一、《捣练子》

P·三七一八卷背有《曲子名目》一题，下抄曲子一大段，审其句式，皆作三三七七七，当是《捣练子》。"名目"二字，疑有误书，或"名曰"之讹，惜乏他本可校。至今原词未能通读处尚多。其中《哭长城》一首与P·三九一一诸首作联章式者同为一类型。兹重为考说如次：

孟薑（姜）女，陈去（杞）梁。生生㘶（掬）脑小臣（秦）王。神（秦）王敢（喊）淹（俺）三边滞，千番（香＝乡）万里竹（筑）长城。

长城下，哭成（声）忧（爱＝哀）。敢（感）淹（俺）长成（城）一朵（堕）㩭（摧）。里半渎（髑）楼（髅）千万个，十方兽（收）骨不空迴（回）。

此当是几首《捣练子》作为联章，斯特其二耳。余旧校疏舛，承教之余，敢挈长量短，重订如上。他辞云：

孟姜女，杞（原误作犯）梁妻。一去燕（原作烟）山更不归。造得寒衣无人送，不免自家送征衣。（P·三九一一）

与“孟姜女，陈杞梁”起句相同。陈字或是音讹，似应作齐。《列女传四》称齐杞梁殖之妻，潘石禅先生读陈为秦，然杞梁非秦人也。搠脑者，前引《方言》及李义山诗“乞脑剜身”说之，潘君更引《法体十二时》“恨不腕挑人脑髓”，足为佐证。敢淹二字，潘君及任老定为感德，谓即感得。但此句谓秦王“感得”滞于三边，文理不惬。而淹字十分明显，决非德字。“敢”在敦煌写本，每与感、咸相通，P·三六九七《捉季布文》“须臾敢得动精神”，S·二〇五六“敢”正作“咸”，例证甚多，故从咸得音之字，可借作敢。淹实为俺字，下文亦同。敢俺疑读为喊俺。此处完全用口语，今闽粤人犹称命令人曰喊。此二句言秦王命我们滞于三边，在千乡万里外去筑长城。俺训我们（object），或我们的（possessive case）皆可，指筑长城之辈。香上从禾下从田，《云谣集》之香字正作畨，香读为乡，潘说极是。“哭成爱”，原卷字形确是忧字，可能抄者原拟书爱字，又随手写作忧，“哭成爱”或如任说读为“哭声哀”。尚未经人发表之P·五〇三九《孟姜女变文》云“妇人决列（烈）感山河，大哭即得长城倒。古诗曰：陇上悲云起，旷野哭声哀”是也。[①]

敢俺长城之“敢”，宜读为感，诸家说同。朵任老读垛，然垛训射垛，上下文理殊有未安。《广韵》三十四果：“堕，落也，徒果切。”垛与堕同音借用。一朵摧犹言一共堕摧，复用两个动词，如今言一齐摧倒，于义为优。“里半读楼”细审确是渎字，唯上半之士有省笔耳。故“渎楼”以从任老说读髑髅为妥。[②] 十方兽骨一句，兽字分明，诸家之说，似仍未的。窃谓兽可读为收。《广韵》去声四十九宥“狩，舒救切”，其下兽、收皆同音。“收”训“获多”。收骨者，《左传》“余收尔骨焉”，韩愈诗“好收吾骨瘴江边”。不当如任老以意改读为骸骨，因“里半髑髅”与“十方骸骨”行文殊嫌合掌。此二句意指在一里半之间有千万个骷髅，（我孟姜女）只得向上下八方来觅取、收拾

① 《大戴礼·四代》篇“哀爱无失节”，汪照《注补》读爱为忧。《释名》“哀，爱也”，《诗大序》哀窈窕即爱窈窕，爱可读哀，与忧混用，自无问题。

② 试更为申证：蜀本音独，如抱蜀即抱独。《释名·释水》：“渎，独也。”《广韵》入声一屋，独音徒谷切，同音字有三十，其中从蜀声者，如髑、韣七字；从卖声者有黩、殰等共十八字，故渎之与髑完全同音，不关舌上与舌头。余旧以渎为酒，亟应订正。

杞梁之骸骨，方不算空回去。如是“不空”二字不必臆改为“不教”，“不空回”三字才有着落。仔细寻绎此词，另有一附带收获，即为俺字之确定。吕叔湘谓“俺”字初见于宋人词，如《金谷遗音》“催俺不离”，宋词及诸宫调、元碑已大量用俺字作我们。[①] 今从此写卷，敢淹之即感俺、喊俺，知俺字之出现，可提前至中唐，敦煌曲子词资料，有裨于语法，此其一例也。

此曲子以下辞意不明，不敢强说。

二、《浪淘沙》（及其他）

关于P·三一五五一卷为《孔子备问书》，字佳。背面在地契后接抄之曲子，数年前在法京读过该卷，曾加手录，由于《敦煌曲》已出版，未能补入，其实此阕与“五里滩头风欲平”是同一首而异文耳。在其下面“一队风来一队陈”是另一首，不能谓如《词律》之“又一体”。二首多残泐，别字滋多。试读如下：

> 五里江头望水平。争（征）范（帆）才动乐单（禅？衣也）倾（轻）。油（柔）路（蹭＝橹）□（可能是“一”字）路舡停却，信前逞（程）。　妙妙（渺渺）弘（洪）波舡点点，看山恰似走来迎。子姓（仔细）看山山不动，是舡行。
>
> 一队风来一队陈（尘）。万里絛絛（迢迢）不见人。陆工（干？）无水受□宿，使（驶？）风昬（眠）。　斑山不迭玷（跕）乌（乌）远，早万（晚）到我本以（乡）员（郧）。思亿（忆）也（耶＝爷）娘长药服（似当作服药），应分（昏）衣（辰＝晨）。
>
> 光化三年庚申十二月二日，金光明寺。

此两词大体可以读通。近见李君殿魁所记，许多地方未校，如逞之必为程是。第二首李君文中，几乎三分之二无法录出，任其残泐，殊欠忠实。二首词牌皆为《浪淘沙》，李君定为又一体，非也。兹将S·二六〇七“五里滩头”一阕重为抄出，以便比较：

---

① 参见《汉语语法论文集》，162页。

五里滩头风欲平。张帆举棹觉船轻。柔揺不施停却掉，是船行。

满眼风波多陕汋。看山拾似走来迎。仔细看山山不动，是船行。

可见分明是同一首，且“是船行”一句三字，在上下片中重出，按照作词规律，是不容许，所以上片应改从P・三一五五卷作“信前程”为是。

今以斯卷校伯卷，可知倾是“轻”之音误。“单”字可能指衣衫之“禅”，尚不敢十分确定。“油路”即是“柔橹”，鲁字草书作ゑ，形近。[1] 子姓即“仔细”。

第二首很值得研究，据我所知，以“一队风来一队”作为起句，敦煌卷中合此便出现三处，另有下列二首：L・二八四七曲子《浪濤（涛）沙》“一队风来一队香。谁家士女出闺堂。……”P・三六一九高适诗下面写着：“一队风来一队砂，有人行处没人家。阴山入夏仍残雪，汉树经春不见花。”竟有一队香、一队砂之不同，可见此首“陈”字必是音误，故可校为一队“尘”，然后和一队砂同样。此处陈字应是平声，李君作一队阵，已误，可见校读之不易！陆工疑读为陆干，不敢定，似非“上”字。使风㡖，㡖读为眠；使或是驶，急也。斑山不迭者，斑，驳也，犹乱山。吴梦窗《瑞鹤仙》“对小山不迭”，谢抡元云：“不迭，不断也，北曲中常见之。”[2] 今从此词，知“不迭”成语，唐人已用之。玷鸟应是跕乌，《后汉书・马援传》“仰视飞鸢跕跕坠水中”，《广韵》三十怗“跕，堕落”，此或用其语。“ωλ”字是草书之“ʋ3”，即“乡”字。此句殆言早晚可到我家乡的员，疑即郧。林玫仪疑员为园之音讹，亦通。最末一字依韵应是“辰”，“分”或为“昏”，则辰乃“晨”字。似言客子在外，不能晨昏定省。

此二词写于天复四年神沙乡僧令狐法姓地契之后。可见“一队风来一队”句型成为套语，每每作发端以起兴，故有多处用过。由上看来，要校勘一首曲子，不是随便抄下来那样简单！P・二八三八《渔歌子》中之“固思妙”，“思”是抄者笔误，应从原卷改正作施。“恐犯千金买笑”句，犯字偏旁从犭甚明。上文已言虚把，如此处又言“恐把”，正患重复之病。其实“恐犯千金买笑”是说恐怕碰到千金买笑的人，犯字有干逢之意思，未曾不可通，故任、潘诸公皆不读作“恐把”。

---

① 此从足从鲁字书所无。

② 杨铁夫《笺释》引。

《真觉和尚偈》，末尾“无价珍，用无尽”以下缺文，亦不易定为即是《捣练子》。

三、《思越人》

P·二七四八背书《思越人》二首。《思越人》调见《花间集》，张泌、孙光宪皆有此词，句式为三三六七六七六七六。此卷第一首残泐太多，依原卷录如下：

一枝花，一盏酒，小□争不□□。□□□□终不醉，无花对酒难□。一枝遗□□□□，□枝慕我心迷。几度拟判判不得，思量且□□䍃（垂）。

下片此处用平，与《花间集》异。迷字为韵，则末字应是“垂”而非坐字。判者割舍之辞，韦庄诗“不是不能判酩酊”，判字唐人作判，自宋以后写作拚或作拌，此词正作判，可见为唐人之作，惜缺字太多，不可卒读。

美东邻，多窈窕，绣裙步步轻台。独向西薗寻女伴，笑时双脸连开。山黛分手低声问，匆匆恨阙良媒。怕被颠狂花下恼，牡丹不折先回。

此调上片第二韵为七六字式。㗅字注于“小”之旁，以西薗旁注“东”字例之，宜读为“笑时双脸连开”六字句乃合。余旧读“笑小时”，非，应正。山字甚明，非“少”，下一字上半似旡（无），下半似耳，不明何字（前作牟乃抄者笔误），形很近《集韵》之𠋫。《字汇》谓𠋫同𠋫，音厦。如是，“山𠋫分手”指在山厦分袂，说亦可通。匆匆一语习见敦煌卷，《茶酒论》“何用匆匆”，《目连缘起》“不要匆匆且近前”是也。

《怨春闺》㕘耐金（贪?）枝。

枝字作杯，十分明显，此字形敦煌卷习见，《佛名经》所见题记每有“合宅枝罗”一语，P·二三一二贞明六年写本，S·三六九一皆有之，决非“杯”字。《云谣集》倾杯乐作盃，不从木。金字看又似贪，如确系贪字，则“贪

枝"似可读为"探肢"。孟子为长者折枝即折肢。按探，俯身也。《金钱记剧》一："则见他猛探身漾在车儿下。"《雍熙乐府》二《端正好套》"我这里探身岸口"，贪枝（肢）犹言探身，谓俯下腰肢，与下文扶入正相应。叵耐，张相训云"如今言可恶"①。《尊前集》欧阳炯《更漏子》："虽叵耐，又寻思，怎生嗔得伊。"张氏谓取其旁整齐而书作叵耐，引宋王观、石孝友词句为证，今观此词，唐末人已如此。

四、《破阵乐》

此在P·三六一九诗卷，内有《破阵乐》，下题哥舒翰②：

西戎最沐恩深。犬羊违背生心。神将驱兵出塞，横行海畔生擒。
石堡岩高万丈，鹏窠霞外千寻。一喝尽属唐国，将知应合天心。

《旧唐书·哥舒翰传》："（天宝七载）筑神威军于青海上，吐蕃至，攻破之。又筑城于青海中龙驹岛……吐蕃保石堡城，路远而险，久不拔。八载，以朔方、河东群牧十万众，委翰总统攻石堡城。翰使麾下将高秀岩、张守瑜进攻，不旬日而拔之。"《通鉴》卷二百一十六："攻吐蕃石堡城，其城三面险绝，惟一径可上，吐蕃但以数百人守之……翰进攻数日不拔，召裨将高秀岩、张守瑜欲斩之，二人请三日期可克，如期拔之，获吐蕃铁刃悉诺罗等四百人。……闰月，乙丑，以石堡城为神武军。"词中石堡岩即指天宝八载破吐蕃事。此词重二心字，待校。

五、《定西蕃》

在P·二六四一纸背。文云：

曲子一首，寄在《定西蕃》。
事（自）从星车入塞，冲砂碛，冒风寒。度千山。三载方达王命，

① 《汇释》，275页。
② 同卷内有高适之作，大都为边塞诗。

岂词（辞）辛苦艰。为布我皇纶綍，定西蕃。

P·三一二八《菩萨蛮》云："敦煌古往出神将……早晚灭狼蕃。"或作于建中初沙州陷蕃前。若此《定西蕃》，其韦、崔辈从吏之所制欤？

六、《回波乐》

L·一四五六王梵志诗一百一十首，其中一行内题"王梵志《回波乐》"，末行题："大历六年五月　日抄王梵志诗一百一十首，沙门法忍写之记。"起"我今一身内，修营等一国……随我倩衣食。外相去三尸……"此卷末叶已影出，见苏联《敦煌目》第二集672叶。王梵志诗，戴密微（P. Demiéville）教授已有详细译注，不久可以问世。《回波乐》一名，见《北史·尔朱荣传》"与左右连年踏地唱《回波乐》而出"，是北朝已有此曲。唐中宗时李景伯、沈佺期、裴谈皆有《回波乐》，并六言四句[1]，王梵志诗则全是五言句式。

七、《感皇恩》

P·三九〇六在《字宝碎金》之后，署"天福柒年壬寅岁肆月贰拾日，伎术院学郎知慈惠卿书手吕均书"，下录词云：

当今皇帝圣明天。先（仙）佺（伦）面对玉阶前。百寮群臣呼万岁，拜贺圣明天。其番（旗幡）队五（伍），共日争光（先）。

乾符盖帝光明年。从此我皇出贤圣（圣贤）。福日百□凭南山。满口歌隔（曲?），情唱决（快）活年。不谏（管）老小尽感欢。得见君王遑礼拜，恰似□卉绕含延。

原卷残缺，不可卒读，姑为补记大略于此，用待细校。

① 参见《唐五代词》。

八、《三台》

十二月残词：

正月年首初春。万□（户）改故迎新。李玄附灵求李（学），树夏（下）乃夆（逢）〔子〕珍。项托柒岁知事，甘罗十二想（相）秦。若无良妻解梦，冯唐宁得忠辰（臣）。

二月遥望梅林。青条吐菜（叶）……

1969年新疆吐鲁番出土《论语》郑注，有“景龙四年二月一日卜天寿年十二月状讫”小字一行，又录上列词正月第一首，二月仅存二句。[①]

韦绚《刘宾客嘉话录》：“以《三台》送酒……盖因北齐高洋毁铜雀台，筑三个台，宫人拍手呼上台，因以送酒。”此《三台》故事所本。《三台》调名已见《教坊记》。在唐高宗龙朔以前，本调即以六言体作艳曲，见许敬宗《上恩光曲歌词启》[②]。此《三台》十二月词为中宗景龙四年[③]所书，正在其后。此词结构为二片六言四句，押同一平韵。

敦煌屡见十二月曲，如P·三三六一《叹百岁诗》，分月为咏，每月作双叠。此则寄在《三台》词调者，惜只存正月一首。韦应物《三台》三首，及王建之《宫中三台》二首、《江南三台》四首。[④]句式均为六六（平韵）六六（平韵），与此相同，所异者此则首句押韵耳。

李玄附灵逢子珍，出勾道兴《搜神记》王子珍故事，记作李玄石，原为鬼魂，故云“附灵”。项托事，敦煌卷屡见之，如S·七二六〇、S·七二六一，即《孔子项托相问书》[⑤]，解梦有书，S·六九七八、S·六九七九，均言解梦事，可考唐人解梦之术。

第二句首字仅存数笔，可能为“万”字残形。第四句第四字似逢字缺笔。自余多同音别字，无他本可校，姑从郭说。

---

① 参见《考古》，1972（1），及同年第3期龙晦文，此《论语注》日本已将全卷印出。

② 见《全唐诗》卷一五二。

③ 即睿宗景云元年庚戌，公元710年。

④ 俱见《尊前集》。

⑤ 见《变文集》。

自六朝《西曲》歌中有月节《折杨柳歌》，此十二月《三台》词亦其支流，李贺有河南府《试十二月乐》词，益以闰月。敦煌十二月词又有S·六二〇八、P·三八一二两首，下至近世如《莲英十二月唱春》（朱自清《中国歌谣》，174页），尚存此习惯。敦煌诗尚有咏廿四气者，如S·三八八〇为甲辰年夏元相公撰李庆君书之《廿四气》诗。《敝帚轩剩语》亦收录有按廿四气每季填词六折①，具见此体裁流衍之远。

九、曲子《还京洛》

此阕只见于L·一四六五，句读用韵应如下：

知道终驱（钟葵），孟（猛）勇势（世）间。专能翻海解馀（移）山。捉鬼不曾闲。见我手中宝剑，物（利）辛（新）磨。斫要（妖）羡（魅），去邪磨（魔）。见鬼了，血洴波。者鬼意如何。争感（敢）接来过。小鬼资（恣）言；大歌（哥）。审须听（下缺）

起四字一韵，应是四四七五句式，间字与山、闲协韵。词中言逐鬼事，林玫仪谓终驱即终葵，即钟馗也，殆是。

十、《长安词》

余曾据L·一三六九号补此篇，嗣又得伦敦S·五六四三舞谱，掀开后册子中亦出现不少可补缺字。撰文刊于《新亚学报》第十一卷。今查P·三六四四，为一习字者杂书名词与地名，字极恶劣，中间忽书此词，文字大异，而文义较胜，兹并记之，以供校读之助。其辞云：

天长地阔杳难分，中国中天不可论。长安帝德谁恩报，万国归朝拜圣君。

汉家法度礼将深，四方取则慕华钦。文章浩浩如流水，白马鞑（驮）经远自临。

---

① 《学海类编本》。

故来发意远寻求，谁为明君不暂留。将身豈（岂）惮千山路，学法宁词（辞）度百秋。

何期此地却回還（还），泪下沾衣不觉斑。愿身长在中华国，生生得见五台山。

《礼五台山偈》一百一十二字。

后面又有诗一首云：

今当圣人诗七言："禁烟节暇赏幽闲，迎奉倾心乐贵颜。鷃（燕）语雕梁声猗犯，鹦吟渌树韵开（间）关。为安家国千场战，思忆慈亲两鬓斑。孝道未能全报得，直须顶戴绕弥山。"

又杂书如瓜州刺史慕容归盈、悬泉镇遏使、常乐悬（县）令、寿昌悬（县）令张信盈、南紫亭镇遏使等官衔，有裨于考史。今从是卷，可确知此首应是《礼五台山偈》，不得目为词，《敦煌曲》宜从删为是！

五台山在唐代为佛教圣地，不特日本、新罗僧人来此留学，即印度梵僧亦至其地参拜。如印度普化大师，摩竭陁国人游五台山记，见P·三九三一。《苏莫遮》之《大唐五台曲子》六首与此《礼五台山偈》在中唐以后颇为人传诵，可补入《广清凉传》。

此编为门人所缮写，不无讹字。以上为零星劄记，不成报章。值史语所为纪念故李济之、屈翼鹏两教授，远道征文，谨以奉寄，用俟同好之讨论，兼志吾黄垆之痛。作者并记。

原载《"中央"研究院历史语言研究所集刊》，1980年第51本第1分册

敦煌资料与佛教文学小记

敦煌所出文学文献，其有关资料及详细解说，已见金冈照光博士所著两书，毋庸赘述；唯金著似侧重于俗文学方面，其研究心得亦在此，又 Stein 显微胶卷，曾经全部利用，寻览殆遍，法京则所知较少，兹就浏览所及，略举若干事加以讨论。

先言韵文

向治曲子词，颇怪黄山谷好作艳词，为圆通秀禅师所呵①，何以释子在敦煌大寺中喜抄写曲子于经卷卷背？后悟释子须作诗偈，中唐以后，教坊曲调，为讲唱者所吸收，故僧人喜唱曲子词，试举二例：

江陵些些师。《宋高僧传》二十："释些些师，又名青者，口自言些些，故号之矣。德宗朝于渚宫游，而善歌《河满子》。……伍伯于涂中辱之，抑令唱歌，些便扬音揭调，词中皆讦伍伯阴私。……"

钦山文邃禅师。《五灯会元》十三《澧州钦山文邃禅师》条，称其："顾视大众曰：'有么？有么？如无，钦山唱《菩萨蛮》去也，啰啰哩哩。'便下座。"

"一声《河满子》，双泪落君前"，释子亦喜歌之；《菩萨蛮》则禅师上座时可唱。此二事人所鲜知，故为举出。今敦煌曲子有《何满子》四首（S·六

---

① 参见《五灯会元》卷十七。

五三七），《菩萨蛮》尤数见。

曲子词最旖旎动人者，无如P·二七四八卷背之《思越人》、《怨春闺》，诸家均失载，余始发现之，已收入拙作《敦煌曲》。

中唐以后释子好为诗偈及曲子，孟郊有《教坊歌儿》一诗云："去年西京寺，众伶集讲筵，能嘶竹枝词，供养绳床禅。能诗不如何！怅望三百篇。"似对文溆辈一流"和尚教坊"加以讽刺，然僧人之好吟诗唱词，当时已成风气，于此可见一斑。

次略言散文

P·二一八九背为《梁武帝东都发愿文》，内言"弟子萧衍生生世世，不失今日之心。……皇考太祖文皇帝，皇妣献皇太后"。其皇考讳顺之，齐高帝族弟，衍生六岁献皇太后崩。[①] 考《广弘明集》二十八《启福》篇目录第六有梁高祖《依诸经中行忏悔愿文》一题目，文字则缺，《大正藏》于沈约文下注云："（此）无其文，于下《悔罪》篇中，梁陈帝《依经忏愿文》应是。"按《悔罪》篇前为梁简文之《建涅槃忏启》，与梁武无涉。此文云"愿今日此无遮大会"，《南史》载帝设大会四十六次，舍身四次，此其一次也。此卷末题"（西魏）大统三年五月一日中京广平王大觉寺涅槃法师智严（王重民作智叡）供奉"。大统三年即梁武大同三年，东魏孝静帝天平四年。广平王元怀立平等、大觉二寺，《魏书·地形志》广平郡在司州，故曰中京。此卷后题"令狐烋宝书之"。以南朝帝王愿文，而北人抄之，尤为特色。近年莫高窟发现北魏刺绣内有（太和）十一年广阳慧安造发愿文[②]，可以比较研究。法京伯目有《法琳别传》：P·三六八六与P·三九〇一合为一卷，又P·四八六七实为同卷，为彦琮撰之《沙门法琳别传》卷中；P·二六四〇背为《沙门释法琳别传》卷下，残，题作释迦琮纂，应即彦琮。按彦琮此文现收入《大正藏》第五十卷史传部二，前有陇西处士李怀琳序。法京此残卷起自"但琳所著《辩正》，根起有由，往以武德四年仲冬"句[③]，讫"案刘向故旧二录云周惠王时已渐佛教，一百五十年后，老子方以五千文（下缺）又计惠王即庄王孙也以癸（还）（下残）"，字作行书，出唐人手笔，待与《大正》本合校。法琳文采洋溢，与傅奕、刘进喜诸道士抗争，贞观十三年被徙益部，作《悼屈原篇》

---

① 参见《梁书·武帝纪》。

② 参见《文物》，1972（2）。

③ 《大正藏》卷五十，205页。

以自况。其事亦见《续高僧传》二十四。此《别传》中征引逸籍不少，大有助于辑佚。

高僧名作鸿篇、散逸者众，杂书于敦煌卷中往往可找得一鳞一爪，如益州卫元嵩之《十二因缘诗》，可补余嘉锡之不逮[1]，元嵩后上废佛法事还俗，此当是从亡名为僧时作。唐玄宗时，道氤随驾幸雒，曾讲《净业障经》，又撰《御注金刚经疏》[2]。《宋高僧传》称其造《西方赞》一本，其辞丽。道氤著作存于敦煌卷子者不一而足，而《西方极乐赞》、《西方净土赞》文敦煌所出亦多，必有出自道氤手者，有待于研讨考证。

1980年秋，承菊池先生约于北海道大学讲"敦煌资料"问题，以时间匆遽，不能深入探讨，仅就阅读卷子经验，略作报告，挂一漏万，疏舛必多，尚乞方家指教。

日本五山文学家屡次提及禅师用《菩萨蛮》称偈颂之不当。

（一）日本大鉴禅师《正澄禅居集》题跋中有《跋菩萨蛮》云："此宋末尊宿偈颂，丛林传写甚众，近年不知何等后生晚学，分类成编且妄名曰《菩萨蛮》，此乃词曲名也，而以诸祖偈句名之。……唐土业林晚辈，不知大法元气，为此妄谈，传之日本。……勿以词曲卑贱之名，污渎吾宗先德。"[3]

（二）又《梵仙（竺仙）天柱集》，跋《古德偈颂集》云："菩萨蛮三字，自是古词曲调之名，不知何人以名诸师偈颂之集，真是可笑。"[4]

按正澄本福州连江人，梵仙则明州象山人，由其所言知宋末有以禅家偈颂编为总集，而命名为《菩萨蛮》之举。

另一五山僧人以《菩萨蛮》为书名。

1980年8月于北海道大学

① 余著有《卫元嵩事迹考》。

② 现有《宋藏遗珍》本。

③ 《五山文学全集》卷一，499页。

④ 《五山文学全集》卷一，723页。

敦煌曲子中的药名词

文学史家一般皆认为药名词始于北宋的陈亚。如友人罗忼烈教授便赞同这一说法。近时他在《两小山斋词话》十中便说道："药名诗始于齐梁，药名词则始于陈亚。"陈亚的作品现存的只有《全宋词》8页，吴处厚的《青箱杂记》收录他的《生查子》药名词共四阕而已。

回忆好些年前，我在伦敦检读斯坦因取去的莫高窟所出写卷，其中列S·四五〇八号为一张很残破的粗楮纸，上面有"大唐三藏和尚行文"一行，已被涂去，又随手杂书凌乱。原纸写上一曲子，书法不佳，但可看出是出于唐末人手笔。其词如下：

> 莨菪不归乡。经今半夏姜。去他乌头血傍了，家附（富）子亳（豪）强。父母依意美，长短桂（挂）心，日夜思量。砂。

词为五五七五五四四句式，共三十五字（砂字不算）。这一曲子，王重民各家的敦煌曲子词集都不载。1971年，初次收入我和法国已故汉学大师戴密微（P·Demiéville）教授合著的《敦煌曲》（*Airs de Touen-houang*）244页，该书由巴黎国立科学研究中心（C. N. R. S.）出版。事隔多年，我尝经指出这是一首药名歌，其中嵌若干药名，和宋代陈亚的药名词，可以互相参证。但未能确知这一首杂言长短句应该是什么词牌。后来细心勘校，才发现其句式字数和《连理枝》一样，可算是调寄《连理枝》的一首曲子。

考《尊前集》中有题名李白作的《连理枝》，注云：黄钟宫。《全唐诗》分作两首。万树《词律》只收其第二首，注"三十五字"，又云："此唐调也，宋词俱加后叠。"他指出这是宋词《小桃红》之半。兹录如下：

浅画云垂帔，点滴昭阳泪。咫尺宸居，君恩斯绝，似遥千里。望水晶帘外竹枝寒，守羊车未至。

这首词我想无人会相信是李白所作的。关于作者是另一问题，今不欲深论。由于《尊前集》题名是李白，《唐五代词》亦把它收入。下面为行文方便仍省称曰"李词"。《连理枝》的句读向来是有争论的，如《诗馀图谱》读末句"竹枝寒守"、"羊车未至"各四字句，引起了万树认为文理可异的讥嘲。在早期词体未确定，句读伸缩可以自由，有时增减衬字，字数亦复不定。一般词谱认为此调以李白词为正格。敦煌此曲以"乡"、"姜"、"强"、"量"叶韵，全用平声。李词则起句"帔"字为韵，以下叶仄，字数同为三十五字。所差异者，李词第二韵用四四四句式，共十二字，敦词则作七五句式，亦为十二字，末韵李词作四四五句式，此则作五四四句式，共为十三字。最末"砂"字为句尾助声，不人韵，可以不计。这样句读中间虽微有不同，而字数同为三十五字，故可定为《连理枝》词调，.宋人《连理枝》又有双叠一格。此则为唐调之《连理枝》，可无疑问。

这词里面，嵌用许多药名，如半夏、姜、附子、意美（即薏苡）、桂，父母拟知母，一看便知。乌头当是首乌，傍即牛蒡之蒡，亦可理解。起首"莨菪"本写作"莨宕"，宕字上从穴，《本草纲目》："莨菪一作蔺荡，其子服之，令人狂浪放宕，故名。"《史记·太仓公传》："饮以莨荡药一撮。"张守节《正义》："浪宕二音"。莨菪子又名天仙子，《三才图会》中有图。词中用药名莨菪，借作浪荡。陈亚药名词句云："半下纱窗睡"。半下即半夏。"浪荡去未来"，"犹未回乡曲"。浪荡即用莨菪药名。他似乎是读过"莨菪不归乡。经今半夏姜"这一词的，无意，一些语汇有点雷同。忧烈兄对"浪荡"一名无解说，其实亦是药名。

这词有许多地方不容易了解。半夏姜的"姜"似乎宜读为半夏彊，意谓浪荡远方太久了，到今算来，已过强半个夏天。彊半犹强半，即近半。《世说新语·政事》："僧弥……改易所选者近半。"《广韵》十阳，强、彊两字分开。云："彊与强通用。"下面"毫强"即"豪强"，此语字训"有力"，即唐韵



明本《三才图会》中的“莨菪子”

“强，健也”一义。彊、强二字分押，取义是不同的。

最难解的是“去他乌头血傍了”一句。原纸在“血”字上面有淡墨添了上“了”小字，似是衍文。“乌”看像是“鸟”字，由于比附药名之首乌，应作“乌”为是。乌头和马角，后世词家每连在一起。[1] 乌头的典故出《续汉·五行志》：“后汉桓帝时京师童谣：城上乌，尾毕逋。”史书说此言“处高利独食，不与天下共，谓人主多聚敛也”。《太平御览》九二〇乌部引司马彪《续汉书》，下面多“一年生九雏。公为吏，子为徒，一徒死，百乘车”等句。杜甫《哀王孙》诗：“长安城头头白乌。”注家每引《南史·侯景传》童谣“的（白）脰乌”说之。黄山谷诗“乌尾讹城角”，亦用桓帝时童谣。“血傍了”的傍，有时通用作并或迸，如“并流”[2]，释文云：“《史》、《汉》傍河、傍海皆作并。”疑此处“血傍了”犹言“血并了”。揣测这“去他乌头血傍了，家附子毫强。”整句的词意，下面“家”和“子”分作主词，“附”借音为“富”，“毫”即“豪”。意思是说：“迸尽了血，除去了聚敛的苛政，则家可富足而子弟亦变为豪强。”这里很费气力把它说通，仍不免有点勉强！

“意美”者，《仓颉》篇“美意延年”。“桂心”当读作挂心。日夜思量言晨夕思念父母。

---

① 像清顾贞观《金缕曲寄吴汉槎》句“盼乌头马角终相救”。

② 《列子·黄帝》篇。

这是一首民间通俗作品，文字虽不甚佳，但摭取药名，堆砌成句，开陈亚的先例，甚堪珍视。陈亚《生查子》有二题，一是《药名寄章得象陈情》（章得象是泉州人，大中祥符四年（公元1011年）以屯田员外郎知泉州，仁宗时同知枢密院事）。一是《药名闺情》，敦煌此曲可代为拟题：《药名旅思》，是游子在外思念父母之作。

最后谈一谈“砂”字。原词只写二行。砂在第三行第一字，是同一人手笔。砂字作为尾音助字，和煞、嗾字相同。欧阳修《渔家傲》：“今朝斗觉凋零嗾。”曹组《点绛唇》：“风更无情嗾。”这些都是语助。唐教坊曲《穆护子》，《乐府诗集》作《穆护砂》，同出于穆护大曲[①]。砂亦作煞，指曲的尾声。可见此词末字之砂，音义和煞没有不同。

由上面研究，可得到初步结论：

（一）《连理枝》唐调，原是单叠，《尊前集》中的李白词，虽未必为李白所作，但这一词调，唐时已有之。

（二）唐末人已作药名词，陈亚不过步其后尘而已。

敦煌资料很有助于研究文学史上的问题，本文所论正是极佳的一个例子。

在敦煌变文中，偶然亦出现用药名作问答的词文，如《伍子胥变文》有一段云：

其妻遂作药名〔诗〕问曰：“妾是仵茄之妇细辛，早仕于梁，就礼未及当归，使妾闲居独活。青葙姜芥，泽泻无怜，仰叹槟榔，何时远志，近闻楚王无道，遂发材狐（柴胡）之心，诛妾家破芒消，屈身苜蓿。葳蕤怯弱，石胆难当，夫怕逃人，茱萸得脱，潜形菌草，匿影藜芦，状似被趁野干，遂使狂夫莨菪。妾忆泪沾赤石，结恨青箱。夜寝难可决明，日念舌干卷柏。闻君乞声厚朴，不觉踯躅君前，谓言夫聟麦门，遂使苁蓉缓步，看君龙齿，似妾狼牙，桔梗若为，愿陈枳壳。”子胥答曰：“余亦不是仵茄之子，亦不是避难逃人，听说途之行李。余乃生于巴蜀，长在藿乡，父是蜈公，生居贝母，遂使金牙采宝，支（之）子远行。刘寄奴是余贱朋，徐长卿为之贵友。〔共〕渡蘘河，被寒水伤身，三伴芒消，唯余独活，每日悬肠断续（续断）。情思飘飘，独步恒山，石膏难渡。披岩巴戟，数值狼胡，乃意款冬，忽逢钟乳。留心半夏，不见郁金，余乃

① 义为祆教僧侣。

返步当归，芎穷至此。我之半齿，非是狼牙，桔梗之情，愿知其意。”[1]

于此可见唐人滥用药名作文章的习惯，因附记之以结吾篇。昔吴虎臣曾论“药名诗不始于唐”[2]。余今更论药名词不始于宋，世有达者，谅不河汉余言。祝鸿杰、褚良才有《伍子胥变文药名诗臆诂》[3]，可参看。

原载《明报月刊》，1985 年第 20 卷第 9 期

补记

列宁格勒藏《新雕文酒清话》，为黑城所出土，列孟可夫编号二七六，柴剑虹曾撰文介绍，此书不见于《宋史·艺文志》，《事文类聚》别集卷二十引之。曾慥《类说》卷五五引《大酒清话》二十二则，有二则谈及陈亚及第与陈亚诗。[4] 陈亚曾官太常少卿，故又称曰大卿。司马光《温公续诗话》称其性滑稽，尝为药名诗百首，其美者有：“风雨前湖夜，轩窗半夏凉。”则陈亚兼为药名诗、词。宋人笔记，若罗烨《醉翁谈录》、江少虞《类苑》等均记其趣闻。

上词起句用药莨菪，唐人常服用莨宕酒，《通鉴》记安禄山屡诱奚、契丹为设会，“饮以莨宕酒”，是也。

此词任老《总编》校订颇疏。近见项楚《匡补》，定其中二句为：“去他乌头了，血滂滂，他家附子豪强。”重出二个“他”字，不甚妥当。又视旁注“了”为重文号，谓：“人去头则死，故僵也，头既去了，自然引出第四句血滂滂，原文傍是滂字之误。”但对上下文之乌头、附子，很难讲通，他把附子以下文字分为下片，但又不能确定词调名。说“附子”双关父子，指杀害荡子的仇人，似嫌牵强。又谓“长短桂心”应读为“肠断桂心”，引《游仙窟》中有婢女名“桂心”，双关女子之名。愚意“长短”诗中常用，罗隐诗：“姮娥谩偷药，长短老中闲。”“长短桂心”言“总是苦苦挂念”，文义甚安，不必改字。

1995 年 8 月

---

① 《敦煌变文集》，10 页。

② 《能改斋漫录》卷二。

③ 见《敦煌语言文学论文集》。

④ “大”必是“文”之形讹。

敦煌曲与乐舞及龟兹乐

敦煌卷所见寺僧颇嗜文学，如灵图寺僧之抄白居易《柘枝妓诗》（P·三五九七）①，非仅为文学之用，当日寺院且兼习乐舞，S·三九二九《节度押衙知画行都料董保德等建造兰若功德颂文》云：

> ……又于窟宇讲堂后，建此普净之塔（原注"四壁图会"云云），是以五土分平，迥开灵刹，三峗特秀，势接隆基。辉浮孟敏之津，影辉神农之水。门开慧日，窗豁慈云。清风鸣金铎之音，白鹤（鹤）沐玉毫之舞。果唇疑笑，演花勾于花台，莲脸将然（燃），披葉（叶）文于葉座……②

由"演花勾于花台"句，盖当时兼演花舞勾队。③证之宋时史浩《鄮峰真隐大曲》中之舞曲六种，有柘枝舞、花舞，知花舞敦煌佛窟于做功德时亦表演之，意亦兼柘枝舞也。

---

① 白氏《柘枝妓诗》，见白氏《长庆集》卷五十三。柘枝，参见向达《柘枝舞小考》（见《唐代长安与西域文明》附录一）与丘琼荪《柘枝考》（见《音乐论文集》第三册，22页）。

② 此文刘铭恕据显微胶卷转录，颇多讹脱，兹从原纸，校正句读。

③ 史浩《鄮峰真隐大曲》中花舞云："两人对厅立自勾念，念了，后行吹《折花三台》，舞取花瓶；又舞上，对客放瓶，念各种花诗，又唱《蝶恋花》。"

《菩萨蛮》亦为舞队。唐懿宗时李可及以数百人于安国寺[1]作“四方《菩萨蛮》舞队”，唱《百岁诗》，他寺均模仿之。敦煌所出《叹百岁诗》篇，不一而足，殆由于此。龙国寺僧写《卄卄霁》，虽在李可及之前，然他卷之抄《菩萨蛮》词者尚多，疑《菩萨蛮》队舞，敦煌僧众当时必兼习之。而有用纸题额者，P·四六四〇背记一条云：“十四日支与王建铎队舞[2]额子粗纸壹切。”此为舞队需用之纸张，王建铎则领队者也。S·二四四〇背云：

队杖白说，白月才沉（沈）形，红日初生，拟杖才行形，天下宴静，烂满（漫）绮衣花璨璨，无边神女貌莹莹（荧荧）。青一队，黄一队，熊踏。

大王吟：拨棹业船过大江，神前倾酒五三□（字缺半边），倾侎不为诸余事，大王男女兼相乞一双。

夫人吟：拨棹业船过大池，尽情歌舞乐神祇，歌舞不缘别余事，伏愿大王乞一个儿。

〔回鸾驾却〕吟生：圣主摩耶往后菌，频（嫔）妃彩女走乐暄，鱼透碧波堪赏玩，无忧花色最宜观。

无忧花树棻（叶）敷荣，夫人彼中缓步行。举手或攀枝余棻，释迦圣主袖中生。释迦慈父降生来，还从右胁出身胎。九龙洒水早是衩，千轮足下瑞莲开。

相吟别：阿斯陁仙启大王，太子瑞应极贞祥，不是寻常等闲事，必作菩萨大法王。

妇吟别：前生与殿下结良缘，贱妾如今岂敢专，是日耶输再三请，太子当时脱指环。

老相吟：眼暗都缘不弁（辨）色，耳聋高语不闻声，欲行三里五里时，虽是四回五回歇。

少年莫笑老人频，老人不夺少年春，此老老人不将志，此老还留与后人。

四吟：国王之位大尊高，煞鬼临头无处逃（桃），四相之身皆若此，还漂苦海浪滔滔。

---

① 见《杜阳杂编》下，《新唐书·曹确传》。P·三六五四即安国寺经目，此或为沙州安国寺之藏经目录。P·二八三八有《安国寺胜净状》。

② 按上原有武字，侧用卜号删去。

临险吟：可笑嵣中耶（也）大嵣，灵山会上忍合知，贱妾一身犹乍可，莫交辜负阿孩儿。

修行吟：夫人据解𫈯（别）扬台，此事如莲火里开，晓镜罢看（看）桃利（李）面，钳（绀）云休揷（插）凤凰钗。

无明海水从资竭，烦恼聚林任意摧，努力鹫峰修圣道，新妇漠诶不掣却回来。

此卷极为重要，可以明了变文于唱诵时兼有舞队。开首云："队抆白说。"又傍注云："青一队，黄一队，熊踏。"当时以颜色分别舞队之左右行列。《宋史·乐志》记菩萨蛮队："舞者衣绯生色（《乐书》作绛缯色）窄（亦作穿）䙌，卷云冠。"此舞队之服色也。"熊踏"即指舞蹈之状。敦煌有舞谱可为证明。变文中云"尽情歌舞乐神祇"，又云"歌舞不缘别余事"。可为敦煌演奏佛曲时歌舞相兼情况之写照。而"队仗白说"则为"说白"，《碧鸡漫志》五："李可及所制舞队，不过如近世传踏之舞耳。"

此记表演《太子修道》之歌舞剧[①]，文中所言吟之人物有大王、夫人、吟生、新妇，可知"吟"即唱词。吟之题目有"老相吟"、"临险吟"、"修行吟"等，其间兼记动作，如云"回鸾驾却"，而"神前倾酒"句下云："倾盃不为诸余事。"倾盃即倾杯[②]。《倾杯乐》在敦煌颇盛行，窦骥诗"笙歌烂漫奏倾杯"是也。[③]

敦煌所出舞谱有二：一为P·三五〇一，纸薄而韧，字体极似《云谣集》，誊录工整。于接连两纸之处。其背恰书显德五年（公元958年）四月押衙安员进牒，及戊午年六月十六日清得押衙阴清儿（戊午，即显德五年），知此舞谱即写于显德五年以前。一为S·五六四三，乃小册残页，写于《心经》之后，前有曲子《送征衣》。P谱存《遐方远》、《南歌子》、《南乡子》、《双燕子》、《浣溪沙》、《凤归云》六谱。S谱存《蓦山溪》、《南歌子》及《双燕子》

① 刘永济：《宋代歌舞剧曲录要》，28页，此段可补其缺略。

② 详冒鹤亭：《倾杯考》，见《同声月刊》。

③ 窦骥（窦夫子）《往河州使纳鲁酒回赋》七律云："驿骑骖赴谒相回，笙歌烂漫奏倾杯。食客三千蹑珠履，美人二八舞金台。西园明月刘贞（桢）赋，南楚雄风宋玉才。慕德每思门下事，兴嗟世上乏良媒。"（P·四六〇〇账内偶抄此诗，亦见陈祚龙《悟真书》中附录一，陈抄作蹈珠履，余疑蹈应作蹑）此诗可见河西一带当日繁荣之情况，诗盖上吐蕃帅尚乞心儿也，尚乞心儿事详P. Demiéville, *Le Concile de Lhasa*, 281～291页。

三调。[①]

朱子《经世大训》谓："唐人俗舞谓之打令，其状有四：曰招，曰摇，曰送，其一记不得。招则邀之之意，摇则摇手呼唤之意，送者送酒之意。"今摇与送均见于敦煌舞谱。其言"相逢揖"、"头头头揖"，余考揖即揖字[②]，谓作揖也。其他动作又有"请"，疑如德寿宫舞谱之呈手[③]，其他各家讨论已详，兹不复及。[④]

次论敦煌曲与龟兹乐。

《太子入山修道赞》云："一更夜月长，东宫建道场，幡花伞盖月争光，烧宝香。共奏《天仙乐》（《天仙子》），龟兹韵宫商，美人无奈手头忙。声绕梁。""龟兹韵宫商"句，P·三〇六五作"皈资用宫伤"，皈资应是龟兹之音讹。考《隋书》十五《音乐志·龟兹乐》条云："（炀帝）大制艳篇，辞极淫绮，令乐正白明达造新声、创……《斗百草》、《泛龙舟》、《还旧宫》、《长乐花》及《十二时》等曲。掩抑摧藏，哀音断绝，帝悦之无已。"

炀帝之语白明达，以曹妙达相比。《斗百草》、《泛龙舟》、《十二时》，具见敦煌曲，此数曲《隋志》附列于《龟兹乐》条。

唐时以上诸曲调则属法曲。法曲为继承六朝以来流行音乐而集其大成者，故炀帝之新声亦包含在内。《唐会要》三十三《诸乐》条，记太常梨园别教院教法曲乐章，其曲名见于敦煌卷者，有《破阵子》、《五更转》、《泛龙舟》、《倾杯乐》、《斗百草》诸调。

《苏幕遮》亦出自龟兹国。慧琳《一切经音义》四十一云："《苏摩遮》西戎胡语，正云：《飒磨遮》戏，本出西龟兹国，至今犹有此曲。"然梨园法曲已与龟兹乐杂糅，敦煌流行者为"龟兹韵宫商"，则恐仍用龟兹乐，故余以为敦煌所出之乐谱，实即龟兹谱，故王建宫词有云"内人皆好龟兹乐"也。

---

① P谱初由刘复抄录，刊于《敦煌掇琐》上辑，205～212页。神田喜一郎又影入《敦煌秘籍留真新编》下册。S谱影入拙作《敦煌琵琶谱读记》，P谱见图版51～53。

② 向误揖字为揖。按赵之谦《六朝别字记》："揖祝融而求鸟兮。"六朝人"胥"、"咠"每混，知揖即揖字，林谦三、赵尊岳皆从余说。

③ 德寿宫舞谱名目，见周密：《癸辛杂识》后集。

④ 敦煌舞谱研究资料，兹列如下：罗庸、叶玉华：《唐人打令考》；冒广生：《敦煌舞谱释词》（见《疚齐词论》）；任二北：《舞容一得》（见《敦煌曲初探》）；拙作《敦煌舞谱校释》（见香港大学学生会《金禧纪念论文集》，1962）；林谦三：《敦煌舞谱的解识的端绪》（载《奈良学艺大学纪要》，1962（10-2））；《乐苑书刊》二，1962；赵尊岳：《敦煌舞谱残缺探微》（一）—（四）（载《南洋大学图书馆季刊》，1963）。

《酉阳杂俎》十二记宁王常夏中挥汗鞔鼓，所读书乃龟兹乐谱。[①] 韩滉所绘有龟兹乐舞卷，清方士庶犹及见之。[②] 宋沈辽《云巢集》有龟兹舞诗，明谈迁《枣林诗集》[③] 有《西域按舞合乐图歌》，图为宋徽宗时画院吴元瑜绘，此皆重要文献。

敦煌《五更转》、《喜秋天》、《咏七夕》其乐调疑即龟兹之《七夕相逢乐》。[④] 五代时龟兹乐仍盛行，《五代史》五十五《崔悦传》记：

> (晋高祖时)，礼乐之废……继以龟兹部《霓裳法曲》参乱雅音，其乐工舞郎，多教坊伶人百工……奏于廷而登歌，发声悲离烦慝，如《薤露》、《虞殡》之音，舞者行列进退，皆不应节，闻者皆悲愤。[⑤]

法曲在敦煌之流行，可以S·二一四六卷为证。此卷为吐蕃统治下之抄本，内《转经文》云："则我国相论掣脯敬为西征将仕，保愿功德之所建矣。"又《行城文》云："隐隐振振，如旋白钹之城；巍巍俄俄（峨），似绕迦维之阙。……笙歌竞奏而啾留，法曲争陈而槽拨。……我当今圣神赞普，伏愿寿永固，等乾坤，六夷宾，四海伏。……"所云"法曲争陈而槽拨"，知乐器用琵琶。S·六一七一宫词云："琵琶轮拨紫檀槽，弦管初张调鼓高。"P·三二一六《散花乐》中有朱笔加二行文云："弥陀仏刹难测量，此地常闻重宝香，音□法曲诣（指）皆僵。"法曲唐末尚盛，《新唐书·李训传》载法曲弟子二十人，于兹可见。

《云谣集》写于朱梁之际，其曲若《天仙子》，则属龟兹部舞曲。段氏《乐府杂录》[⑥]、《破阵子》亦属龟兹部，陈旸《乐书·感皇恩》亦然。《旧五代史》七十八《晋高祖纪四》："十二月……礼官奏正旦上寿官，悬歌舞未全，且请杂用九部雅乐歌、教坊法曲，从之。"《宋史·乐志第十七》言奏鼓吹曲时，或用法曲，或用龟兹。知宋世龟兹乐犹沿用不替，而法曲与龟兹乐并行，盖一为清乐与俗曲之总汇，一则为胡乐之代表故也。

---

① 参见拙作《敦煌琵琶谱读记》（载《新亚学报》四，二，1960）。

② 参见方士庶：《画笔记》。

③ 《古学汇刊本》第十五册。

④ 参见《隋志》。

⑤ 参见铃木修次：《龟兹乐考》（见《诸桥博士古稀祝贺论文集》）；潘怀素：《从古今字谱论龟兹乐影响下的民族音乐》（载《考古学报》，1958（3））。

⑥ 参见 Martin Gimm，*Das Yüeh-fu Tsa-lu des Tuan An-chieh* 8. A. 7。

P·二二五〇为一粗纸，背记僧籍，间着以笔，正面有句云："五音兼能净五蕴……西方鼓乐及弦歌，琵琶箫笛杂相和。一一唯宣五会法，声声皆说六波罗。"下书"极乐欣猷赞释灵振"字样，此应是净土宗《五会念佛》所用之音乐（可补塚本书之缺），亦以琵琶为主要乐器。

P·三五三九一小张，正面书"《佛本行集经》优波离品"八行，又记《阿含经》书名题目五行，背杂记"敕赐归义军节度使牒"，其末书琵琶谱指法二行，则为通读敦煌琵琶谱之唯一资料：

散打四声　头指四声　中指四声　名指四声　小指四声

一ㄣ小上。コス士八。ㄌ十比丿。フ乙亅尔。亅人之七。

由此两行文书①，散打四声一组之处，又有头指、中指、名指、小指四声各一组。知当日琵琶之使用，除《行城文》所谓槽拨，又兼用指弹奏。以四指各为四声，应为四弦四柱之琵琶谱②，显见其所表示者，乃以左手指按弦及空弦（散打）之音位符号也。

P·三八〇八 V° 之琵琶谱，卷为长兴四年（公元 933 年）中兴殿应圣节讲经文，盖晚唐至五代时物。③

原载《新疆艺术》，1986 年第 1 期

① 图片见林谦三：《正仓院乐器之研究》，第 24 图版及该书第五章说明，244 页。

② 宋词中所见独奏之琵琶多为四弦，姜夔词："恨入四弦人欲老。"或疑敦煌之琵琶为独奏者，然 P·二二五〇明云："琵琶箫笛杂相和。"则亦为伴奏矣。林谦三初以《天平五弦谱》音位推断《敦煌琵琶谱》四相上之音位谱字。其后于唱片《天平、平安时代の音乐解读》改用四弦法为敦煌之《西江月》编谱。

③ 林谦三论敦煌琵琶谱论文如下：*Study on Explication of Ancient Musical Score of P'i-p'a* 琵琶 *Discovered at Tun-huang* 敦煌，*China*（载《奈良学艺大学纪要》，1955（5－1））。

“法曲子”论

——从敦煌本《三皈依》谈“唱道词”与曲子词关涉问题

敦煌石窟变文之大量出现，使人对于中唐以来通俗文学之真貌及其与佛曲之关系，获得充分之了解。唯变文中韵语部分若词偈与赞等之研究，尚未够深入。在北宋之初，释氏有“唱道词”及唐赞诸名目，又别称为“法曲子”，这些对于曲子词之关涉如何，有待进一步之研究，本篇即就此一问题加以探讨。

南宋绍兴间，吴曾《能改斋漫录》卷二有《八相太常引》一则，云：

> 京师僧念《梁州》、《八相太常引》、《三皈依》、《柳含烟》等，号“唐赞”。而南方释子作《渔父》、《拨棹子》、《渔家傲》、《千秋岁》唱道之辞。盖本《毗奈耶》云：王舍城南方，有乐人名腊婆，取菩萨八相，缉为歌曲，令敬信者，闻生欢喜。[①]

谨按虎臣此条，实袭取自北宋天禧间，学僧道诚之《释氏要览》。《要览》卷下杂记云：

> 法曲子
>
> 《毗奈耶》云：王舍城南方有乐人名腊婆，取菩萨八相，缉为歌曲，

① 《宋元笔记丛书》本，36页。

令敬信者闻生欢喜心。今京师（汴）僧念《梁州八相》、《太常引》、《三归依》、《柳含烟》等，号“唐赞”。又南方禅人作《渔父》、《拨棹子》唱道之词，皆此遗风也。[①]

两次比勘，只叙次先后稍作调动，其余无大差异，沿袭之迹显然。《要览》题目曰法曲子，最堪注意。法曲二字，表面看来，似是唐梨园之法曲，观其所举曲子诸例，皆为佛子唱道赞咏之词，实际应指佛曲，故复称之曰唐赞，因此类赞唱，唐时佛子皆习用之。

“唱道辞”（《大正》本作“词”）一名，宜先加以说明，唱道即唱导。南朝之初，释昙宗为宋孝武唱导，行菩萨五法礼。（《高僧传》十五）“唱导者，盖以宣唱法理，开导众心。”5、6世纪时，僧徒已有《导文》一类之总集（见《续僧传》真观、法韵传），广义的导文，应包括各种宣导作品，不限于偈赞及唱道词也。工于唱导之僧人，称为导师，本属“声赞科”。唐季，僧与道皆长于声赞之事，必通过考试。《旧五代史》四十七《末帝纪》云：

清泰二年三月，功德使奏试僧道事云：“其僧尼欲立讲论科、讲经科……禅科、声赞科，道士欲立经法科……声赞科、焚修科，以试其能否。”从之。

是时声赞分明列为僧、道必修之科目。莫高窟所以出现大量赞唱卷子，因僧徒必须勤习讽诵，其中必有为考试所缮写之本。

道诚述法曲子，引用《毗奈耶》语：《毗奈耶》（*Vinaya*）即《律（藏）》。八相出自佛现世的八相成道之说。八相者，即下天、托胎、出胎、出家（以上中忍位）、降魔（Māraprajaya）（上忍位）、成道（四果）、转法轮、入涅槃。以上本为萨婆多部（Sarvāstinādin）之说。在印度马鸣菩萨之《佛所行赞》则无之。佛现世之八相分法亦见于《大乘起信论》。敦煌写卷佛传变文中，如《太子成道经》（P·二九九九）、《悉达太子修道因缘》（S·三七一一 V°）即此类。其题名有关“八相”之作品亦甚多，如：

八相变（北京“云”字二十四号，《敦煌变文集》四，329页）

八相成道俗文（北京“乃”字九十一，又“丽”字号）

① 《大正藏》五四，305页。

八相押座文（S·二四四〇号，《敦煌变文集》七，823页）[①]

道诚言"京师僧念《梁州八相》"，似是用梁州曲调谱述佛成道经过之八相故事。词谱谓"《梁州令》，唐教坊曲名"。然今本《教坊记》书中无《梁州》，说者谓即《凉州》。（《〈教坊记〉笺订》，153页）《词律》所收晏几道《梁州令》五十字，柳永又一体五十五字，欧阳修又一体一百五字。北宋时《梁州》词调为体不一，《梁州八相》，详细已不可考。吴曾抄袭僧人之书，未必见过八相曲子，彼以《八相太常引》为题，惜无材料，只可存而不论。至《柳含烟》为唐教坊曲，五代毛文锡有《柳含烟》四首，见《花间集》五，为三三六七三、七六七三句式，北宋时以此调作佛赞，当是事实。

最有趣者为《三皈依》一曲，北宋词中尚存一例，即王安石之作。录如下文：

望江南归依三宝赞

归依众。梵行四威仪，愿我遍游诸佛土，十方贤圣不相离，永灭世间痴。

归依法。法法不思议。愿我六根常寂静，心如宝月映琉璃。了法更无疑。

归依佛。弹指越三祇。愿我连登无上觉，还如佛坐道场时。能智又能悲。

三界里，有取总灾危，普愿众生同我愿，能于空有苦思惟。三宝共住持。[②]

此为王荆公仿效佛曲作品。但真正唐赞之《三皈依》，在敦煌写本中存有一首，殊可珍贵。英伦斯坦因列目S·四五〇八号一残纸，前抄药名词，其后接书三宝赞，无标题，其词（图一）云：

归依仏（佛）：大圣释迦化主。兴慈愿，救诸苦。能宣妙法甚深意，闻者如沾甘露。慈悲主。接引众生，同到净土。……五色祥云满路。双童引、频伽舞。

一回风动响珊……闻者轻（经）楼阶鼓。慈悲主。接引众生，同到

① 日本于1666年曾翻刻《释迦八相物语》八卷，其影响及于扶桑。

② 《临川先生文集》卷三十七。



图一　S·四五〇八《三皈依》

净土。

归依法：须发四弘誓愿。捻（念）经卷，频开转。速须结取来生因，且要频亲目面。闻身见。速须达取，廿（菩）提彼岸。和如前。

归依僧：手把念珠持课，焚香火，除人我。速须出离舍娑婆。且要频亲法座。消灾祸，速须结取，未来因果。和同前。

此词起句为归依佛、归依法、归依僧，可定为《释氏要览》所言的《三归依》之法曲子。其结构是三，六△三三△七六△句式，加上和声三△四四△句式，第一首归依佛作二叠，和声重作。此处加△号即叶韵地方，这可说是标准的唐赞中的《三皈依》。《三皈依》作为法曲子，由于结构及用韵每首的相同，本身可看做一个词牌。但是向来词谱未收。今从道诚书中可以获得证明。词调如《归去来》①，其实亦是佛曲，例正相同。

王荆公之作，别以《调寄望江南》出之。荆公晚岁佞佛，但未披剃，不能言皈依僧，故改僧字为众。三宝宜以皈依佛列前，佛陀为觉者，故唐赞《三皈依》，归依仏作二叠，和声开头重作以示隆重。僧谓僧伽（Sangha），指和合众，应在最后，荆公以之列前，殊为不合，荆公之词多"三界里"一段

① 柳永作四十九字。

尾声，这可说是结语。张天师继先在所作五更体《庆清霄》，亦增多“结语”，情形相同。

道诚称南方禅人作《渔父》、《拨棹子》为唱道之词。吴曾增入《渔家傲》、《千秋岁》。在宋代唱道词中《渔父》、《渔家傲》二例，最值得研究。

张志和所作《渔父》词五首为唐词之祖，为七七三三七句体。《花间集》各家多依之，有和凝一、李珣三、欧阳炯二、后主二，皆命曰《渔父》。李珣词中，《渔父》与《渔歌子》并见，《渔歌子》为三三七三三六双叠句式，显然不同。足见《渔父》与《渔歌子》实为两体。

唐船子和尚的《拨棹子》，近时施蛰存有专文加以研究①。原有二类，前三首为七言四句，其余则为七七三三七句式，与张志和之《渔父》相同。其《拨棹子》之名，当取泛船为义，而以《渔父》之词调出之。《拨棹子》曲名，已见《教坊记》，五代尹鹗有《拨棹子》词二阕，见《尊前集》，为三三七六三七、七七三四三七双叠句式。后来全真教主王嚞有《川拨棹》二首，又复不同，都是后来演变之体，与《渔父》一词调大有区别。《渔父》发展为《渔家傲》作双叠七七七三七句式，但宋人每将《渔父》称为《渔家傲》，混淆为一。

唐船子和尚用《渔父》词调作联章体，开宋以来以《渔家傲》为联章之先河。金陵保宁寺仁勇禅师②先有《述古德（渔家傲）》，分咏禅门大德八人。其后山谷、惠洪皆仿其体。山谷《琴趣外篇》三“《渔家傲》戏效勇禅师作颂”。觉范《石门文字禅》十七述古德遗事作《渔父》词八首。此《渔父》词实即《渔家傲》，其题云：“戏效宝宁勇禅师咏古德遗事。”山谷《渔家傲》有句云：“一桡直与传心要，船子踏翻才是了。”又有《渔家傲》题《船子钓滩》③，是山谷尝亲履船子和尚遗迹，兼读过其词偈，彰彰明甚。与山谷同时之徐积④作《渔父乐》等六首，见其《节孝先生文集》十四，亦七七三三七体，明为《渔家傲》，每首前各标三字如“无一事”、“谁学得”等句，犹是释子唱道之遗风。又传吕岩作之《渔父》十八首，从“入定”至“常自在”⑤皆说理之作。虽真伪难定，想亦释子唱道词影响下之产物。

① 参见《词学》第2期。

② 其人为杨岐方会之高足。

③ 词见《金山县志》十九。

④ 其人卒于崇宁二年。

⑤ 《唐五代词》。

北宋与仁勇禅师同时人作《渔家傲》者，有范仲淹之《塞下秋来风景异》一首，传诵至今，谅是知邠州时所作。[1] 京本《时贤本事曲子后集》言欧阳修之十二月词寄《渔家傲》。欧公以《渔家傲》作联章体十二首，可能受到释子联章《渔家傲》所启发。王荆公在钟山时，其好友俞紫芝能歌，晚年作《渔家傲》等乐府数阕，事见《石林诗话》及《诗人玉屑》十六。词已不传，唯其《阮郎归》句云："自来好个，渔父家风。"是亦唱道之词，仍薰沐于禅风。杨慎《词品·衲子填词》条，收报恩和尚《渔家傲》及寿涯禅师《渔家傲·咏渔篮观音》二首，惜年代未详。

晓莹《罗湖野录》二记湖州圆禅师之《渔家傲》，即《五灯会元》十二所载西余净端子"一声之《渔父》先闻。……引声吟曰：本是潇湘一钓客，自东自西自南北"两警句，所谓《渔父》，实即《渔家傲》也。

法常为嘉兴报恩寺首座，于淳熙七年示寂，临终书《渔父》词，亦即《渔家傲》[2]，道教三十代张天师继先亦作《渔家傲》词。他若李彭（商老）与大慧宗杲游，作《颂尊宿（渔父）》歌之，自《汾阳》至《湛堂》十首；又《感山云卧纪谈》载赞圜悟克勤之《渔家傲》。《乐邦文类》五载北山法师可旻赞净土之《渔家傲》二十首。[3] 降及元世，此风未歇，中峰明本有赞渔篮观音之《渔家傲》，即效寿涯之制。天宁寺梵琦撰《娑婆苦（渔家傲）》十六首，《西方好（渔家傲）》十六首。即沿西余、北山之遗规。他若画家吴镇亦有《渔父》词并图，则师张志和而更张者。兹就禅人所作《渔父》及《渔家傲》唱道词，表列如次：

唐	船子和尚	《渔父·拨棹子》
宋	仁勇禅师	《述古德（渔家傲）》
	西余净端禅师	《一声（渔父）》
	惠洪	《仿仁勇（渔家傲）》
	报恩和尚	《渔家傲》
	寿涯禅师	《渔家傲·咏渔篮观音》
	法常	《渔父·临终作》

① 范氏卒于皇祐四年。

② 《五灯会元》十八。

③ 序略云："我家《渔父》，不比泛常。……撑般若之扁舟，游死生之苦海。誓山月白，觉海风清。钓汩波之众生，归涅槃之篮笼。如斯旨趣，即是平生。"释子作联章格唱道词之《渔家傲》，至此可叹观止矣。见《全宋词》，2426 页。

北山法师可旻　　　《赞净土（渔家傲）》

元　中峰明本　　　《渔家傲·咏鱼篮》

梵琦　　　《渔家傲·娑婆苦》及《渔家傲·西方好》

所有诸家几乎皆作于南方。吴虎臣谓《渔家傲》出于南方释子，其说良信。

张志和之《渔父》词五首为唐词之祖，作于湖州刺史颜真卿座上。舟子和尚《拨棹子》向来谓其活动地区在秀州华亭，观其偈云："千尺丝纶直下垂，十余年来坐钓台。"钓台必指桐庐严滩，余曾步上严濑钓台，自平地上登可七百余级，所谓千尺丝纶，正是事实，舟子词偈指严台无疑。道诚称曰南方禅人，当谓船子和尚也。

前论声赞之科，道士、和尚皆需参加考试。释子习为唱道之词，其于道教亦有同然。相传吕嵒作《渔父》若干首。紫阳真人张伯端有《西江月》十三首论内丹，又十二首言无生妙道。彼于熙宁中适蜀，紫阳又有《满庭芳》，见《悟真编》，其句云：

> 真铁牛儿。……性刚偏好奔驰。人人皆有，那角解牵骑。……乘个月明归。①

而潼川府天宁则禅师亦有《满庭芳·牧牛》词一阕，文字间有雷同，如句云：

> 咄这牛儿，身强力健，几人能解牵骑。……奔驰不顾倾危。……当归去，人牛不见，正是月明时。②

晓莹极称许此牧牛词，谓："世以禅语为词，意句圆美，无出此右。"伯端之作，与彼分明有互相承袭之处；道、释文字时相模仿，值得研究。

三十代张天师填词，用释氏之五更体而改作七言句式。及全真教兴，更大力以词为传教工具，自王重阳以来，作唱道词之风尤盛。重阳爱看柳永词，有《解佩令》，题曰《爱看柳词》。其句云："《乐章集》，看无休歇。""词中

① 《全宋词》，194页。

② 《罗湖野录》二，《全宋词》220页。

味，与道相谒。”彼深嗜柳词，故所作词偈独多，其门弟子马丹阳、谭处端辈，皆工倚声。唱道之词，在全真教可谓得到充分发挥，于北方文学为特别发展者。

道诚称法曲子为“唐赞”，其所列举当时汴京流行者，今多不可考，唯《三皈依》一曲，存于伦敦写卷。其余法曲子，湮没者多矣。吾人试检读莫高窟所出写卷，则唐代佛赞，几乎触目皆是。曩年余著《敦煌曲引论》，曾举P·三三七三、P·三〇五六、P·二〇六六、P·二九六三及S·六六三一各卷，充满佛赞，以明曲子词与佛赞之关系。曲子调名卷中有特别写出者，如：

《苏幕遮·五台山》曲子（P·三三六〇）

曲子《喜秋天》、《五更转》（S·一四九七）

《五台山》曲子之外另有《五台赞》。曲子《喜秋天》同卷中前面有《辞道场赞》、《好住娘赞》、《小少黄宫养赞》、《乐入山赞》，可见曲子之寄以某调者，才是真正倚声之词调，与一般之赞，实为二事。曲子可称为赞，有宣导之用，但不即等于赞，宜加以区别。又赞咏在道教经典中自成一类，前已畅论之。其时尚未注意及道诚书中畅论法曲子此条，今故为补论，以申前说。其寄以某词调出之者，若《三皈依》一曲子，王荆公即以《望江南》出之。《望江南》一调，宋初习用于歌诀；唱道词亦常用之。荆公之后，若净圆白云法师有《望江南·娑婆苦》六首、《西方好》六首，亦见《乐邦文类》，元时赵孟頫屡书《望江南·净土》词十二首，即其著例。在禅人唱道词中，《望江南》固与《渔家傲》同为最常用之词调，法曲子之性质，因此二词调之考证而益明。今更揭结语数项如下：

（一）唐赞乃是泛称之大共名。《三皈依》等曲自属于唐赞之类。但赞不能目为曲子。

（二）《三皈依》一调，本身即长短句，从其用韵及固定句式而论，应是标准之法曲子，宜补入词谱。

（三）法曲子因作为唱导之用，另一方面可以调寄某曲子出之，如《渔父》、《渔家傲》、《望江南》皆最常用之调。

（四）曲子其实可分为杂曲子与法曲子两大类，词体之兴，除抒情、叙事之杂曲子之外，尚有作为唱导工具之法曲子。僧、道均利用之，以宣传教义。

今以《渔家傲》一调而论，一般读词者只知有范希文塞下一阕。不知禅门中，《渔父》、《渔家傲》更为流行，特别以之作为唱道之用，其性质实为词偈，道教徒及儒门均亦竞相仿效，彼此之间，互相吸引。从词史之范围言，

法曲子应给以相当地位。北宋之初，法曲子极为僧人所重视。然后世谈词者似少有见及此，故略为抉发，以求教于当世治敦煌俗文学及曲子词诸大雅君子。

原载《中华文史论丛》，1986年第1辑

补记

（一）《十国春秋》五十六欧阳炯传云：“又小辞十七章，人亦时时称道之，《渔父》歌尤为辞家所倡和。”注：《渔父》词云：“摆脱尘机上钓船，免教荣辱有流年、无系绊、没愁煎，须信船中有散仙。”原附二首，兹录其一，此即渔歌子词。

（二）大足石刻宝顶山南崖刻牧牛图共十组，即：未牧、初调、受制、回首、驯伏、无碍、任运、相忘、独照、双忘。复有《朝奉郎知润州赐紫金鱼袋杨次公证道牧牛颂》云：

> 突出栏中不奈何，若无绳绻总由它，力争牵上不回首，只幺因循放者多。（未牧）
>
> 芳草绵绵信自由，不牵终是不回头，虽然牛是知人意，放去低昂不易收。

碑左有赵智风坐像，右侧刻“假使热铁轮，于我顶上旋，终不以此苦，退失菩提心”二十字，像上又刻颂云：“无牛人自镇安闲，天德无依性自宽。以此分明谁是侣，寒山樵竹与岩泉。”左侧浮雕一明月，上镌碑云：“了了了无无所了，心心心更有何心？不心心了无依止，圆灯无私耀古今。人牛不见杳无踪。明月光寒万象空。若问其中端的意，野花芳草自丛丛。”[①] 赵本尊智风为宋高宗时人，琢石于大足为密教大曼陀罗，所造各偈，亦法曲子之类也，故附记之。

① 据《大足石刻研究》，499页。

《云谣集》一些问题的检讨

一

整理古文书是一桩极吃力而不讨好的事，尤其是把古代写本加以校录，辨认的困难，转写的差异，荆棘滋多。敦煌莫高窟所出的曲子词，若干年来曾经吸引许多人不惜抛却心力去探索、钻研，付出了极大的代价。《云谣集杂曲子》的校理，便是此中最重要的硕果。

最近看到任半塘先生的大著《敦煌歌辞总编》，其中单单《云谣集》三十首，竟花了307页来仔细讨论，用力至深，用心良苦，令人钦佩。可是任氏横生葛藤，硬说法京又有第二本的《云谣集》，强指罗振玉在《敦煌零拾》第二所校印的，是伦敦以外的另一本。他指斥各家，创立新说，反复推求。书中开宗明义说道：

> 编者写《初探》时，有一大疏忽：未引罗振玉、王国维《云谣》跋内有关之语句作证，致读者于此仍概念不清，兹补录之。罗书卷二题曰："《云谣集杂曲子》共三十首"，其下接注文曰"出敦煌，今藏伦敦博物馆"，作双行小字。于辞十八首（实十九首）毕，跋曰："此集狩野博士但录其目，及《凤归云》一首，《天仙子》一首；又目录《竹枝子》以下，均未见记首数。癸亥（按公元一九二三年）冬，伯希和博士为邮寄

其全文，则存十八首……以下残佚十二首。亟为印行，以传艺林。时甲子正月……”王国维跋文之尾注曰：“癸亥冬，罗叔言先生寄巴黎写本至，存十八首，惟《倾杯乐》有目而佚其词。……”观于此，二跋已肯定伯希和于一九二三年寄此本来，为时较早。仅后此剞劂之朱本因董、罗有旧之故，得借用罗本中所有《柳青娘》第一首末“伴小娘”三字，以补足其辞，断无罗本先印者对此三字为阙文，反补自董钞之理。伦敦原本此三字处黑影一片，细看谨可辨“娘”字右下角之微痕迹而已。凭此微迹，何从猜出“伴小娘”三字全文？至于朱本“校记”中对此三字来历所以全无透露者，乃由董氏补足三字后，始交其本与朱，而未及向朱言明；不然，将是朱本暗中掠美，为不光明矣！此点余曾函问法京人士，直呼伯氏寄罗之本为“伴小娘本”，以引起注意。而久不能答。盖斯、伯所有前十九首之两本，源同流异，绝非一本，已“铁证如山”！当代虽有不同性质之愚公，对此“如山”，终移不得也，及一九七六年潘书内（详“凡例”末条）发表伦敦本（斯一四四一）照片，在“伴小娘”阙处一块黑迹上，强加“伴小娘”三字，笔路非唐五代书手所有，欲盖弥彰，移“山”不成，反留大玷，憾矣！另详《柳青娘》校。

至于罗书卷二在《云谣》标题下所以注出“今藏伦敦博物馆”字样者，殆因其书卷一与卷三所载《秦妇吟》及《季布歌》等之原卷，确皆斯坦因所劫而藏于伦敦者。罗氏不检，类误及卷二之《云谣集》，亦注出藏于伦敦之说。向达记《伦敦所藏的敦煌俗文学》内，叙《季布骂阵词文》，曾指出罗书此点为“偶尔笔误”。未料此一笔之误，影响太大！竟引起国内郑、王（重民）辈，国外饶、戴、潘等之盲从，相率闭眼捕雀，矢口否认伯氏所寄为另本，全部抹杀罗书之异文，实为宗派门户之尤！若依此行事，则《云谣》校勘之水平将永无提高之望，为害何穷！故此番发微，首揭“写本性质宜明，而异文吸收宜广”之义，是非必争，绝不妥协！

措辞愤慨激昂，指责罗书在《云谣集杂曲子》共三十首下面双行自注“出敦煌，今藏伦敦博物馆”一句是出于罗氏之笔误，但又引证该书罗跋及王国维跋作为立论的依据。今取罗氏在天津印行之散装小册原本略加核对，页四先为王跋共十二行，终于“惜其二十余篇不可见也”句，绝无任氏上文所引“癸亥冬，罗叔言先生寄巴黎写本至，存十八首”一段文字。王跋之下，

接着便是罗跋，我想这必是他抄集资料时，把罗语误作王国维的尾注，所以事实只有罗氏一跋说及此事，王跋毫无关系。罗跋自言“癸亥冬”伯希和邮寄，任氏对此相信其事为真，但对题目小注，则认为罗氏笔误，此书只寥寥四页，罗氏哪有糊涂至此？任氏又提出“伴小娘”三字问题，以为伦敦原本只有“娘”字右角痕迹可辨，而罗书“伴小娘”三字完全，必非出自伦敦本。其实，如果影本模糊，可以查勘原物，非常简单，而任氏凭他的推理，大骂各家皆在说谎，甚至竟说人伪造，制造出一段不可思议的公案。

他评郑振铎说：

> 郑本跋曰：“罗振玉氏从法人伯希和处得伦敦所藏残本十八首，据以刊入《敦煌零拾》中。”又曰：“此本仍是伦敦藏本。”郑氏所以断然肯定罗氏所得为伦敦藏本者，并无的据，仅凭罗氏曾先得日人狩野直喜寄给斯一四四一所见之辞三首及余辞若干首之目录而已（此点已详于《初探》，一三三页）；而郑氏当时不予核实，一意“想当然”，认伯氏所邮之形质不出斯一四四一之外。影响所及，虽如王重民早年曾遍检巴黎劫藏全部写卷者，亦信如此，不复考虑有他。更有人强调法京藏卷中，向未见有载《云谣》前十八首者，亦认郑说为合，罗本必不能别树一帜。未知在国内《总目索隐》（详“凡例”末条）印行以后，法京亦编纂汉文卷子之新目，其“叙例”中谓《总目索隐》所具之号码，有少数经过法京多次检查，已不可考（见左录）；以此喻彼，又安能限制伯氏当年邮赠罗氏者，便不能另有一本《云谣》，内容虽同，而文字有异耶？戴编（详“凡例”末条）谓法京劫藏数千卷，乃伯希和之“赠书”。然则伯氏大赠国家之余，何尝不可小赠朋友欤？尤当虑者：问题之实质，并不在藏卷之地点是一是二；虽同地所藏之卷，亦何尝不可有异文？不校文字，而校地点（英京与法京）与编号人（斯与伯），舍本逐末，舍肉拈皮，何其失计？倘以为认清所当校者在文字一层，颇不易易，必须迟之又迟，俟诸五十余年以后（一九二四—一九七七），或须俟有上列对照表公布以后，方能达到此步，则此半世纪中，对于《云谣》之整理工作，显有不健康之因素长期存在，有待消除矣。——此郑氏所不及料者，而王、左、饶、戴、潘诸君所以皆陷在形而上、自欺欺人之深坎中不能拔也。

他把这个问题，复杂化起来，肯定法京必有二本，又评王重民云：

王《集》（指《敦煌曲子词集》）“叙例”中备述所用敦煌写卷，曾及“上虞罗氏藏三卷”。集后“附录”二《引用敦煌卷子一览》内，又指此三卷所载为《望江南》（按乃《鹊踏枝》第一首之讹，王《集》载在五五页）《鱼歌子》、《长相思》。于此，独不提及数量数倍蓰于《鱼歌子》等三卷总和之《云谣集》一卷，何欤？又于《一览》表内斯一四四一号下，虽指《云谣》曰“已有《蕙风簃丛书》刻本（按实无其事，详下文），《敦煌零拾》排印本”；又于《敦煌古笈叙录》（三三〇页）所载《云谣》跋内，曾曰“罗振玉据伯希和摄影者，印入《敦煌零拾》，罗氏有跋，记其原委，并附王静安先生跋，考之甚详”云云；若于《集》之中卷实录所谓十八首之各调名下，却不照其书原例，注出《敦煌零拾》；在各辞之校异处，亦绝未提到罗本一字。又于《总目索引》之“散录”部分一八“敦煌曲子词残卷目录”三“上虞罗氏购得者”一节（三五二页）内，但著录《敦煌零拾》之“小曲”、“俚曲”等零星歌曲，绝不提《云谣集杂曲子》十八首，若无其文，既褊且怯，一至于此。设使上列表内之四十六项在王氏所谓“据伯希和摄影者”中，一一符合，则王《集》等对罗本所有之排拒竟如此干净绝决，岂非狭隘之极！王氏所谓“摄影”说，他处未见。设若综合四十六项内容、王氏摄影说、戴编“赠书”说，融为一义，则伯氏赠罗摄影之原文，乃斯一四四一以外之另一写本，二者绝不能混，尚有何疑乎？

复肯定罗本乃S·一四四一以外之另一写本，对潘重规《新书》于“伴小娘”三字在影本上施术复制加以责难。云：

〔“伴小娘”三字有疑〕前章末三字“伴小娘”甲本所无，而朱本忽然而有，来历不明，大是疑案！凡否认乙本之独立性者，应有以解答。乙本所写范围到此为止，以下惟见于伯二八三二而已。事尤怪者：斯一四四一本乃出于机制胶片放大，面目如何，举世一致。“伴小娘”三字适在一浓厚墨迹掩盖下，仅存“娘”字有下角两笔可辨，凭此区区残迹，断难推出“伴小娘”三字全文。而潘书既不信有伯希和另传一本，又非用“伴小娘”三字全文不可，在伊书发表之斯一四四一影本上，竟于施术加字复制后，独使三字清晰可辨，与举世发行之斯本不同，则未免诬

世欺人，非笃实治学矣！此端一开，将使人心大坏！流弊胡底？愿潘氏有以昭告世人！世人不可欺也。

又论朱彊村前后二本，对“伴小娘”三字不作阙文之非，更推论英京之本，董康所见时尚存，追问何时遭遇灾害，致此三字之消蚀。越推越远。其说云：

> 诸家校议中，以“伴小娘”三字来历问题较复杂，当先说明甲本情况。甲本写右辞之末三字，地位已到行之尽处。“楼”下尚应有三字，原本字迹消蚀，仅剩末字右下角，作如“艮”之残迹而已。倘专凭此残迹，实难推想到原是“娘”字。董抄纵精细，要不过如此，难于写出三字全文。而朱本前后两刻，对“伴小娘”三字不作阙文，不在“楼”下列三空格，竟载出三字全文，究何所据？何以在“校记”中不著一字？一若董抄原有此三字，不致启读者之疑者。未虑甲、乙二本流传遍天下，有目共睹。罗书较朱本之初刻早一年问世，又人所共知，对此又焉得不疑！明明是朱本不甘此三字之阙，遂暗中采用罗书，于表面若无其事，有如卷端异文表后之所论者，何欤？所谓“伴小娘”本对朱本既大有助，何必仍加以深闭固拒？朱本以后之诸本相从得助者，又纷纷然，而对其事则皆讳莫如深，其中要以王《集》与饶《编》为尤甚，大可不必矣。
>
> 或谓董康一九二四年以前到英京录甲本时，此三字尚存，其消蚀乃以后事耳云云，则亦不符卷面实况。因斯一四四一漫漶处甚多，从《柳青娘》第二行向左延展，第三、第四、第七行之下端字迹均有消蚀。第七行乃一大缺口，似刀剪所伤，不能说第四行下端之失去“伴小娘”三字，乃绝无仅有之事，独为一九二四年以后所造成者。倘此类卷面之残缺皆构成于一九二四年以后，则英京度藏敦煌写本之处究曾于何年何月，遭何种灾害？致祸延此卷，则向无所闻也，不能凭主观想像或捏造。故从“伴小娘”三字在两卷中一存一亡以判，知甲、乙实乃二本，绝非一本，已无复怀疑之余地矣。何况“小娘”二字别见于〔〇〇〇九〕，非生造词汇，不必向罗深文周纳，故入人罪而后快。

他又说：“饶《编》曰：‘《初探》强调法京有《云谣集》二本，非是。’……曾无第三字之说明，是但断案全无事由也，无由之断，岂非武断？”

校勘古书，文字异同，只是本子上的纠纷，向未闻牵涉人事，想不到“伴小娘”三字，竟引出这么多的麻烦，形成这样令人难堪的局面，不可谓非学术上的悲剧！究竟“伴小娘”三字的实际情形是怎样？记得我在伦敦检读原件（图一），这三字清楚可辨。日前我和学生检取显微胶卷再细加观察，三字虽上面蒙盖有一些墨迹，但“伴”字非常清楚，仍可辨认。



图一

任氏说：“从《柳青娘》……第七行乃一大缺口，似刀剪所伤，不能说第四行下端之失去‘伴小娘’三字，乃绝无仅有之事。”他处处使用推理，但我影出的复本，“娘”字相当清楚，“小”字若以灯光射透纸背，亦清晰可观，完全没有失去。任氏想象下之伦敦此本“伴小娘”三字是失去的，所以他在书中对柳青娘这一句，写成“断却妆楼□□□”作三个缺文来处理，异文表上亦然，故屡屡说道“伯存断灭，不容蒙混”，是肯定两本的铁证。现在实情明白了，完全出自他自己的错觉。他的细心、费尽心力从异文去追寻明白，

精神可佩，奈所见胶卷没有弄清楚，妄下判断，制造混乱，何得说人家捏造！“伴小娘”既有而非无，罗氏之书分明是根据伦敦本，案情亦可大白了。

我以前只说“非是”，因为《云谣集》在法京编目中，只有一本，这是事实，亦是常识，毋庸多费唇舌。王重民是法京敦煌卷子编目负责人之一，他深知此中曲折，对罗氏《零拾》本的异文，大半出于罗氏辨认不清，故避而不论。任氏自言致函法京询问，直称罗书为“伴小娘本”，法京不答，我想是尊重他老人家不欲和他争论。而任氏自信心太强，用考据推理方法，迂回曲折，来证成他的假设，不从常识去判断、实物去核对，一味孤往自用，劳而无功，连罗氏自己说“今藏伦敦博物馆”已经指出来历，还不相信，而硬说是出自他的笔误，又复无端生出王氏摄影说、戴氏赠书说种种空穴来风的理论，甚至说潘公伪造，则太离谱矣。

异文之多，我想因为早期照相技术不佳，纸面灰暗，拍照效果差，引起校者的臆改，是不免的。

当年伯希和捆载而西，法京老辈院士不信任他，认为清朝泱泱大国，岂有这样多的古物古本给人随便搬去之理，有人还说这些都是伪品，伯氏欲和他比武决斗，后来作罢。这批遗书终要经过一段长时间的整理，方才藏入国家图书馆，标上 Pelliot Chinoise 的编号。我相信在初期伯希和本人未必弄清法京敦煌卷子中的《云谣集》。由于日本狩野直喜在英移录其目，罗振玉知道了，和伯氏通信，伯氏才向英京索取，寄给罗氏。罗氏跋文中已说得很清楚，所以罗氏注明“今藏伦敦博物馆”；如果原藏法京，他绝不会这样张冠李戴的！

令人诧异的，任氏说道“二跋已肯定伯希和于一九二三年寄此本来”，但一检任书年表，第二页这样写着：

> 一九〇九……伯希和将由北京回国，王国维为饯行，非常友好（见王著《集蓼篇》）。八月，伯希和从法国寄给罗振玉敦煌写本照片，其中有《云谣集杂曲子》。

这桩事分明是在癸亥（公元 1923 年），何以系于 1909 年？与罗跋和自己之说矛盾。《集蓼篇》是罗振玉的自传，竟说是王著，岂非“错上加错”，开头第二页便有这些错处，可见系年之不易！不要处处责人太苛！任氏臆测法京必有另一本，还说“戴《编》谓法京劫藏数千卷，乃伯希和之‘赠书’。然

则伯氏大赠国家之余，何尝不可小赠朋友欤?”世间事哪有如此儿戏！他在《云谣集》开头便列出另一丙本，说是伯希和寄罗振玉本，今既证明罗本即是伦敦本，我们的结论：《云谣集》连法京计，实只有二本而已。

二

任老和我的争论，主要的焦点有二：一是对曲子年代的不同看法，二是对于曲和词界说含义的差距，谨说明如次：

（一）关于曲子年代

《敦煌曲》中时代一章，提出讨论的只有三件事：

一是S·四三三二《卄卄雰》（《菩萨蛮》）之年代；二是P·三一二八关于频见老人星的年代；三是P·三三六〇《大唐五台曲子》的年代。另拙书附有《敦煌曲系年》，完全以卷子上所记明确年代排列，根本不涉及曲子的内容，即《云谣集》因本身无正式书写年代，虽然知道它的上限以金山国为断，只有旁证年代，亦不正式列入。现在我要说明一下我的方法与立场，我不同意把某一曲子孤立地从内容去作揣测，而必须结合卷子前后的联系点，包括字体、人名、地名的历史关系去探索，如果没有可依据的定点，宁可存而不论。由于曲子本身只有辞藻，很少有有说服力的年代内证，故许多曲子的年代，我完全不敢妄说。

我讨论年代的三件事，第一桩指出任老前书把该文件的壬午，定为天宝元年之不确，按实当为十八年之壬午（公元802年）。他开始很不以为然，现在却说我对了。第二桩我以老人星的出现作为历史定点，因为P·三一二八前面所录的曲子《菩萨蛮》三首，首为“燉煌自古出神将”，次即有“频见老人星”句，又次为“鸾驾在三峰”句，即指唐昭宗幸华州事。“出神将”一词，一般认为是敦煌陷蕃以后作（任老新说谓为德宗建中初作，似用林玫仪说，今不评论），结合前后的两首曲子，不容易说是盛唐或中唐的作品，而老人星在朱梁时确有连续五年出现的记录，故主此说。任氏自己勘正前说云：“《初探》论时代未虑星现之特征，推右辞作昭宗光化，更误，当废。”我没有驳他，他自己摒弃前说。但他从《册府元龟》查出至德、上元、宝应续见老人星三次，遂另定上辞之作宜在肃宗时，我却不同意，主要理由有三：

（1）上辞云“频见老人星，万方休战征”、“从此后泰阶清”，我们看是时

安庆绪之乱未已，接着史思明之子朝义又入寇，四海沸腾。宝应元年的建巳月（四月）甲寅圣皇天帝（玄宗）崩，丙寅肃宗崩。朝廷多灾多难，与词的内容不合。

（2）任书观点注意“再安社稷”及“回鸾辂”二语，欲以比附上皇自蜀回都之事。须知朱全忠当日因唐天子奔华州，全忠以梁王迫其迁都洛阳，唐天子终遣使赐以“迎銮纪功碑”（《新五代史·梁本纪》)，卒以篡唐。“回鸾辂”以指“迎銮”事，亦无不可。以“梁”代“唐”，建以新祚，故云社稷重安，“从此后泰阶清”，乃谀者之词。

（3）老人星在肃、代、宪诸世皆有记载。以肃宗时而论，有下列三次：至德二年（公元757年）八月、上元二年（公元761年）八月、宝应元年（公元762年）九月（是时肃宗已死，入代宗朝）。从公元757年至公元761年是间隔好久才出现，不若朱梁时一连五年重叠现瑞。《太平御览》五引《春秋文耀钩》曰：“老人星见则主安，不见则兵起。”梁臣以此献媚，故云“频见老人星”，“频见”字眼，是年代关键，故我仍维持旧说。

如果怀疑朱全忠时代未有明确的曲子出现，请看最近新查出的资料为任书所未详的，记明“开平己巳”书写的“上酒曲子《南歌子》”舞谱（S·五六一三），证以唐昭宗饯梁王（全忠）于延喜楼，赐《杨柳枝》五曲（《新五代史》)，可见其时朝廷风尚，习以曲子用作酬应赏给饮宴之品，是肃、代时代所没有的。

至于第三桩关于《五台山赞》中的“周”、“州”两字的校勘，任书殊未精到，且多出于臆改，不得不加以申辩。

此赞重复本至多，但只有北京“咸”字号作“大周”一见，另一残本误作“大同”（S·四〇三九)，其余各本都作“大州”。“州”与“周”同音可互借，不待论。大凡校勘异文，如何取舍，观点不同，遂多入主出奴之见。试问此处共有六本以上都作“大州”，且与下文“大州都督”字眼一样，三占从二，何以偏要选取仅一见的“周”字以为正本而摒弃其他？分明是先有成见在胸，否则决不出这一招的。

兹就英、法两处卷子所见，上文和下文都作“大州”，列出如下：

S·四四二九	“大州东北有五台山”
	“大州都督不信有文殊”
S·四〇三九	“大同东北有五台山”，存前五行，下句缺后十五行，内兼记《十空赞》一本，“同”字误。

S·五四五六	“大州东北有五台山”，下多缺
S·五四八七	“大州东北有五台山”
	“大州都督不信敬有文殊”
	前为《悉达太子赞》一本
S·五四七三	“大州都督不信有文殊”
	内记《佛母赞》一本，抄《五台赞》多残缺。
S·四六二五	“大州东北有五台山”
	“大州都督不信有文殊”

可见大州与大州都督两句用字重出的实况。任书把上文的大州改作“大周”，下文的大州改作“代州”，既不一致，而随意校改，他在书中所记述，某本作某，对勘原文，多不符合，不遑缕举。兹要指出的是两处同作“大州”，都是指五台山的所在地代州，大州指的是地，上文“大州东北”即指代州之东北，下文大州都督指唐代河东道辖下的代州都督府。《元和郡县志》“隋开皇五年改肆州为代州”，代州有五台县，“五台山在县东北百四十里”。东北方向正合。任书欲改上文之大州为大周，说：“大周指武周，以京师长安为代表地，五台山在其东北。”把地名变作国号，增文足义，取长安为代表地，在文义上很难说得通。按下文的大州都督不得为大周都督，则上文的大州自不得为大周，明白易见，何必迂回曲说到这样的地步？

尚有进者，“大州东北有五台山”一句的句式是袭用道宣的《感通录》。妙济在《广清凉传》上《清凉得名》一章说：

> 按《大唐神州感通录》云：代州东西有五台山者，古称神仙之宅也。①

再看道宣书里的原文：

> 岱州东南五台山，古称神仙之宅也。②

道宣这书撰于麟德元年（公元664年），唐初五台山的实际情形，可见一

① 《大正藏》五十一册，1105页。

② 《大正藏》本书卷下，424页。

斑，他和作《古清凉传》的慧祥时代相若，道宣记五台一段文字，以后屡见人引用。《五台山赞》的作者亦袭用其文。任氏不知《大唐神州感通录》即道宣所著，又不知此书现尚存，乃从《图书集成》引用之文，大论其方位，谓"云大周东北"乃合，云"代州东北不合"，任书在《赞》的解题说："首先作辞时代早在初唐。"既云作于初唐，何能预先言及武周？他把许多曲子尽量推前，但这《赞》必不可能，因为《赞》中分明说及"代州都督不信有文殊"一句，这位不信文殊的人物乃是开元二十三年王嗣。在《广清凉传》卷中《州牧宰官归信十八》一项提到的代州都督，"第一位是开元十八年代州都督薛徽，第二位便是开元二十三年代州都督王嗣"。由是可证此《赞》写作年代必在开元以后。任书谈到他列举卜天寿写卷内有以"州"代"周"者八处，拿来证明此《赞》作辞时代必在武周，不知武周证圣元年（公元 695 年）分五台、崞二县置武筵县。少帝唐隆元年（公元 710 年）改为唐林县。武周时，五台的辖境与道宣时又有不同。请读者专家看看，经过上面的分析，他这一"有力"的证据，还站得住吗？

在此我将连类谈谈另一首礼五台山偈的《长安词》的时代问题。这词的问题点在"第二首"的"五花吟"三字。柴剑虹最先校勘，把五花改作"玉华"，说是玄奘法师的玉华宗。但我再细核各本字形如下：

五花吟　　（S·五五四〇）

五华吟　　（L·一三六九）

花与华是一字，不成问题，二本的"五"字都很清楚，柴君说 L 本是"玉华"，"玉"字可能看错，任书说：乙写"王"，"玉讹五"。他则认是由"王"讹为五，可见原来还是"五"。另外 P·三六四四此句作"四方取则慕华钦"，只有"华"字和别本相同，绝没有"玉"的异文。这样从写本原貌看来，"玉华"一说是不易成立的。我们当从"五花"一语另寻解释。[1] 道宣在《神州感通录》说："南台三十里内多是名花，遍于峰岫，俗号花山，中有圣寺。"《广清凉传》云："又《感通录》上卷，宣律师问天人云：今五台山中台之东南二十里见有大孚灵鹫寺……南有花园可三顷许，四时发彩，人莫究其所始，或云汉明所造，或云魏孝文所作，互说不同。"今看《广传》上《寺名圣迹六》下云：

名花五：曰菊花　孝文十二院花　廿五凤花　百枝花　钵囊花

[1] 我从前的一些说法，自是不安。

所谓“五花”或者指此。五花吟即对花山、花园的吟咏。从五台山当地圣迹觅证据，谅较迂远曲折改字的玉华说为可信，姑且提供一说。任书马上采用柴说，便断定此词作于初盛唐梵僧得闻玉华宗新法而作偈，其实大前提尚需研究，下得太快的结论，如何能令人置信呢？

此外，我在作者一章，谈到“御制”问题，争论的重点在《内家娇》一曲，任书十分肯定曲中人物是杨玉环，他举出八条证据，任氏强调林钟商《内家娇》“风流第一佳人”句，引李白“宫中谁第一，飞燕在昭阳”为佐证，谓非太真莫属。试看宋王珪宫词中屡见“选进仙韶第一人”，“仙韶第一已知名”之句；“第一”二字，任何佳人都可使用的。[①] 我个人认为这曲子只是描写某女道士，无法确指为谁，就中“除非却应奉君王，时人未可趋颜”是假设语气，只说她有资格入宫。另一首云“及时衣著、梳头京样”，贵妃在长安，何必艳称“京样”？必欲说是指杨太真，有点牵强，还是存疑的好。任书说“所谓御制，乃制曲非制辞”。我们看P·二五五五背面诗长卷，已经过许多人研究，其中有《御制勤政楼下观灯》一首，书法秀丽，“御制”云云，确指玄宗所作。[②] 可为佐证。如出乐工，何得称为“御制”？理由至为简单！《敦煌曲》于作者章，举出唐昭宗及后唐庄宗都有御制之作，史有的证。《云谣集》接书于金山国文件之后；而金山国政权消灭时间，近年唐长孺研究认为不能早于乾化四年（公元914年），乾化四年（甲戌）十月已有曹仁贵牒[③]，可证其说。是金山国下限可终于公元914年，下去后唐同光只有九年耳。法京《云谣集》卷内的《内家娇》没有注明“御制”，另在P·三二五一号乃题以“御制临钟商《内家娇》”字样，我曾推测庄宗“为公子，雅好音律，又能自撰曲子词”[④]，“汾晋之俗，往往能歌其声，谓之御制者皆是”[⑤]。故疑此咏女道士的《内家娇》，和庄宗为公子时所作的曲子词，或者有点关系，后来传播到西陲。任氏认为“《内家娇》之写情，百分之百属风流猗猊一类，何能作庄宗阵前振作士气之军歌？”不悟庄宗传世最有名之作品，如“一叶落，褰朱

① 任氏竟误宋王珪为唐太宗时诤臣之王珪。引其句而为之解云：“指皇帝于夹城内新辟地点，污辱宫女，珪写李世民之恶，任至如此！”所言十分可笑。

② 原寸影本及考证详《书法丛刊》，36、57页。

③ 详《敦煌书法丛刊》十五册《牒状二》。

④ 《五代史补》。

⑤ 《新五代史·伶官传》。

箔……”（见《尊前集》），与宋人所传出于断碑之《忆仙姿》[1]，何曾非风流旖旎之作乎？《新五代史·唐本纪五》“存勖尤喜音声歌舞俳优之戏。（哀帝）天祐五年（公元908年）即王位于太原”，时存勖二十五岁[2]。他为公子即在此之前。《云谣集》对“湛”字不避唐讳，由于写于朱梁之际。对《内家娇》亦不题御制，其时存勖尚未代梁登位。我以前记述前后事迹未清，致引起误会，现再为辨析明白。至P·二八三八题上“御制临钟商”字样，必是入同光后，宫廷以此词配以林钟商合乐，它和《云谣集》写作时间是有先后之别的。我这一说法，是否合理，还需仔细推敲。

（二）其次谈曲与词的含义问题

任书有他的立场，他说：“《云谣》等在唐代乃杂曲子，本不是词，招牌鲜明。”他对王国维以来诸家另换招牌，称之为曲子词，深表不满。《云谣集》固然是曲子，但说它不是“词”，把曲与词明显划分，有无语病，我恕不多谈，让其他专家去详细研究。任书宗旨是标榜唐曲，来和宋词对抗。向来误认慢词起于宋，以柳永为其魁首，自敦煌曲子发现以后，看法大为改变，例如《倾杯乐》非始于柳永，《云谣集》已有之，长兴某年写卷背面的琵琶谱，有《倾杯乐》、慢曲子、急曲子多首；一向以中唐以来作长调者只有杜牧一人的《八六子》，我在法京最先录出《怨春闺》（P·二七四八背）正是《秦淮海》一路的长调杰构，声情之美，与《洞房深》可相伯仲，故不能谓筚路之功肇于小杜。自晚唐至五代，舞筵歌唱，无不赖曲子清绝之辞，以助乐舞娇娆之态。S·五六一三号《书仪》之后有上酒曲子《南歌子》兼记节拍与舞容，为梁开平三年己巳（公元909年）时所书，故知《云谣》一集亦与绮筵侑酒不能绝缘，与《花间集》正是一脉相承，何能切断其间血缘之关系？

任书广收并蓄，许多无曲调名的，他都给予某一名目，虽加上〔 〕号，表示代拟，毕竟没有实据，我们处理这种资料，便没有他这样的胆子的！所谓王梵志《回波乐》（S·四二七七）之二十余首白话诗，已经人考出即南朝僧宝志的《大乘赞》十首之九，加以删改之作。梵志有一首是把《释亡名诗》加以改作（以上项楚先生之说）。任书之前王序说道：“单就《回波乐》一调看被长期囚禁在列宁格勒……就达一百四十多首。”其实这批材料已经陈庆浩

---

① 见杨湜：《古今词话》。

② 彼卒于同光四年，年四十三。

发表了[1]，看来是诗而不是曲，苏京是卷之末，有题记云："大历六年正月日，抄王梵志诗一百一十首，沙门法忍写之记。"法忍写明是"诗"，不能轻易看作合乐讴唱的歌词。这些都不当随便列入失调名的杂曲里。岑参的《冀国夫人歌词》七首自是绝句，见于P·二五五五号长卷，其前与后都是诗，任氏说它："题曰歌词，知七辞非徒诗，而为声诗，应入曲子联章。"又说："题中著明为歌词，有此一词字乃构成声诗之有力标记。"可惜没有调名。岑诗当日是否入乐？曾付歌唱，实很难说，既无明证，何能谓其失调名？《宋史·艺文志》著录《历代歌词》六卷，既标"历代"二字，则不限于宋代可知。如果凡有一"词"字便可收采，那么《文选》中乐府类上石季伦的《王明君词》当然亦是声诗了，这样一来，试问滥乎不滥？[2]

有些句子人家已论定了，例如《山花子》节拍"悔、悔、悔"，在第一个悔字之下确有二点，我首先指出，谓如"天天天"句式之例。其后潘重规先生亦说"悔悔悔和陆放翁的《钗头凤》之'错错错'同体"，林玫仪《斠证》采用是说，殆成定论。而任书仍作"悔□□"，一如《校录》之旧，岂非去瑜而存瑕。《捣练子》人家已改正了[3]，而一字不说；有的误字人家在《法曲子论》抄正了，何须重谈。行路难句逗，只一点之差，出自抄写者，自是疏忽，因未附勘误表，是正之可耳，而百般诋毁，有失忠厚！书中指斥各家，言多过火，而谤儒骂佛，处处皆是，已越出学术范围。他如说图版中造假象，是他自己忘却图版之侧，记有数字，以示其次序（图版安排乃出 H. Vetch 之手），而肆意挑剔，更不应该。许多观点与角度不同，还待好好讨论，只是硬说法京有《云谣集》二本，分明出于刻舟求剑，必须澄清，故论之如上，仍望专家们多多指正。

附带谈一点文字过录，易于弄错的问题。阅读敦煌写本，原物有时纸太旧、墨太灰暗，反不如影本之清晰；影本的缺点则每每因背面墨书现出的阴影而致误会。以《云谣集》而论，目前影印本能照原大印出者只有法京一本，见二玄社印拙编《敦煌书法丛刊》第十六卷。我曾取此本和伦敦本放大二倍与任书每首所录原文字形比勘，发觉任书所刻之字多数失真，往往误添笔画，大抵为阴影所误，甚且有原本有而漏去一字者，略举如次：

---

① 参见《敦煌学》第十二辑。

② 我以前说张策集名《制词歌诗》凡廿卷之多，其中或有曲子之作。我的重点是在下面的"歌诗"二字，不是其上的制词，照任说歌诗即声诗，如何说得去呢？

③ 见《敦煌曲订补》。

《凤归云》第二首《贪苦战》之“贪”　甲、乙本均作“貪”，任书78页作贫（第二行），大误。

“卦卦皆虛”　法京本重文号作ᐟ，英伦本作ᐯ，任书作“ᘔ”，误。

《倾杯乐》　法京本“忆昔笄年”，“昔”字十分清晰，任书原写作“忆黄”（200页）。其校语云：“黄改昔，形讹。”按原卷分明是“昔”不是“黄”，不讹。

“对台重整”　法京“妆”上有“对”字，任书原写（200页）缺乏，是不应该的！

他如皃（即皃＝貌），任书误写作肙，不成字。另一首《倾杯乐·久偵香闺》，任书“久”误作“文”。

又下文皃（皃）误作“见”。

如“恋”，任书误作“蓭”，根本无字。

下面《内家娇》末句“时人未可趋　颜又”，任书“又”误作“文”，复与上文误联在一起。

够了，不再举了。校书如扫落叶，不能必其无误！任书欲保存原貌，而反失真，太可惜了！我的讨论到此为止。

原载《明报月刊》，1988年6月号，略有增订

《云谣集》的性质及其与歌筵乐舞的联系

——论《云谣集》与《花间集》

去年6月间，我于《明报月刊》发表过一篇《〈云谣集〉一些问题的检讨》，问题的重点，在指出《云谣集》的写本，英、法两地所藏只有二本，没有第三本，所谓罗振玉的“伴小娘本”为法京所藏之第二本一说，基本是出于错误的推论。潘重规先生亦有文加以订正，看来是可以论定的。拙文当中复谈及该写本年代的上下限：

(1) 法京本《云谣集》恰写于金山国文件之后，金山国下限不能早于梁乾化四年（公元914年）。

(2)《云谣集》中有一首诗题曰《内家娇》，但在法京另一写本（P·三二五一）却题作：御制临（林）钟商《内家娇》，确凿指出是御制；我因推断这必是出于唐庄宗李存勖早年手笔。存勖即位在同光元年（公元923年），《云谣集》抄写时，他尚未登位，所以不题曰御制；另一纸则抄于他即位之后，所以写明是御制，因此可断《云谣集》写成的下限不超过后梁。这一论点，至今仔细推敲，仍是牢不可破。

我复指出最近查出的敦煌新资料有记明后梁开平己巳的上酒曲子《南歌子》的舞谱（S·五六一三）正值朱全忠的时代。“上酒”的意思是什么？据《唐语林》卷八有三条涉及唐人酒令的记录，其一说：

壁州刺史邓宏庆，饮酒至平、索、看、精四字。……自后闻以《鞍马》、《香毬》，或《调笑》抛行时，上酒招摇之号。其后平、索、看、精

四字与律令全废，多以瞻相、下次据上酒，绝人罕通者。下次据一曲子打三曲，此出于军中。邠善师酒令闻于世。[①]

李肇《国史补》同样记载邓氏此事，云在高宗麟德时。所谓平、索、看、精四字亦见王梵志诗。词调的《调笑令》和《抛毬乐》即出自酒令。摇、据是舞姿动作，见于敦煌舞谱。“瞻相”又作戏瞻相，薛能诗云：“瞻相赵女休相拽，不及人前诈摆头。”亦是酒令的动作，拽、头的舞容，亦在敦煌舞谱中出现。“下次据”是一种酒令，见于皇甫松《醉乡日月》书中的排列如下：

下次据令——列第十四

上酒令——列第十六

这类酒令可以用一曲子打成三曲子，三催慢拍，尽量拖长，这种习惯在军中很是盛行，当日军人喜欢饮酒，以此种酒令取乐。在邠州举行的最为出名。邠州唐代为邠宁节度使治所，属关内道。至若邓宏庆的壁州则属山南道。[②] 军人们都喜欢这种娱乐，从京畿的邠州到山南的壁州皆然。上酒《南歌子》即取《南歌子》曲调作为上酒之用的。朱全忠是军阀出身，有许多记载谈及他喜欢听歌的故事。唐昭宗旧时供奉的琵琶乐工关小红，朱全忠求得之，为弹奏《杨下采桑》[③]，崔胤执拍为全忠唱曲[④]，可见他对曲子的爱好，他本人亦是咏诗唱令的一把能手。晚唐几位皇帝都乐此不疲，我姑且从《通鉴》的唐纪及他书抄出下列各条来看看：

敬宗　宝历二年（公元 826 年）六月己卯，上幸兴福寺观沙门文溆俗讲。

文宗　善吹小管，乐工黄米饭作《文叙子》，采其声以为曲子。

开成四年（公元 839 年）十月，幸会宁殿作乐。召教坊刘楚材四人……

宣宗　作《倾杯乐》新声[⑤]，制《泰边陲》乐曲。

---

① 《唐语林校证》，742 页。项楚谓末句当作“邠帅善酒令闻于世”，善帅二字误倒，师又帅之误。

② 俱参见《元和郡县图志》，60、1063 页。

③ 参见《北梦琐言》一二〇条。

④ 参见《旧唐书》卷一七七。

⑤ 参见《乐府杂录》。

武宗　会昌四年（公元 844 年）上闻扬州倡女善为酒令，敕淮南监军十七人献之。

懿宗　上好音乐宴游，殿前供奉乐工常近百人；十二年，乐工李可及作《叹百年曲》，其声凄婉，舞者数百人。①

昭宗　乾宁四年（公元 897 页）七月（在华州）令乐工唱御制《菩萨蛮》词。②

可见中晚唐以来，诸帝对于曲子乐舞无不喜欢，《唐语林》还说：会昌年间，武宗常往教坊作乐，谐谑如民间。他们常和优伶混在一起玩耍。孙光宪记："僖宗好蹴毬、斗鸡为乐。谓俳优石野猪说：朕若作步打进士，亦合得一状元。"（《北梦琐言》第一条）这里所谓"步打"，步或指舞姿，打即打令、排打、抛打之类。敦煌本《父母恩重经变文》："酒热花开三月暮，但知排打《曲江春》。"唐诗饮宴，打某一曲子习惯称为打，如打《还京乐》之"打"，"下次据一曲打三曲"之类。僖宗即以能步、能打自负。他是一位年轻人，驾崩时才二十七岁。当时公卿名士亦与教坊伶人相处酣嬉。如孙光宪书卷四记薛侍御昭纬及温庭筠之事。昭纬恃才傲物，好唱《浣溪沙》词。薛昭纬，有人认为即《花间集》之薛昭蕴（或以为非）。但孙书另有一则逸文记："唐孔纬尝拜官，教坊伶人至，求利市。石野猪先到。……后有一伶至，乃召俯阶，索其笛，指笛窍问曰：何者是《浣溪沙·孔子》？伶大笑之。"③ 石野猪只是一优伶，乃自皇帝以下至于官员都和他相狎。笛上的《浣溪沙·孔子》说明唱《浣溪沙》时，吹笛来合奏。由石野猪之事，可以看到唐季乐工如何得到朝廷及文士的优待，作为文娱活动的帮闲者。后来唐庄宗与伶人狎戏正是晚唐留传下来的生活习惯。唐代教坊的组织十分庞大，请看下面：

文、武二舞部一百四十人，散乐二百八十一人，仗内散乐一千人。音声人一万二十七人。

官方编制上能讴唱的音声人竟有万人之多。昭宗幸华州时，他写成《菩萨蛮》词，立即命乐工唱出。当日他逃难的随员，还有一些音声人呢。

---

① 参见《通鉴》，标点本，8161 页。

② 参见《旧唐书·昭宗纪》。

③ 《太平广记》二五二孔纬条引《北梦琐言》。

自昭宗被劫迁以后，百官荡析，名倡伎儿，皆为强诸侯所有。[1] 五代曲子词所以盛行，我想主要是因为唐宗室教坊乐工优伶之四散，入于割据方镇之手，促成宴会侑酒文娱事业发达的风气。观《宋史·乐志》称："平荆南得乐工三十二人，平西川得一百三十九人，平江南得十六人，平太原得十九人。"西蜀的乐工，为数独多。《花间集》所以编集于蜀，正由于其地舞乐最盛，冠绝一时，而前蜀后主王衍及后蜀主孟昶都是词人，能写曲子。王衍且自执板，唱《霓裳羽衣》及《后庭花》、《思越人》等曲于怡神亭。[2] 由于他们及韦庄的提倡，故曲子词传诵尤广，赵崇祚遂得编集成书。唯赵氏似乎未见过《云谣集》。

敦煌所出若干写卷，涉及曲子及乐舞而有明确年代记载的，大都集中在五代。试看下表：

公元 909 年　梁　开平已巳　上酒《南歌子》

公元 914 年　梁　金山国文件，《云谣集》下限

公元 923 年　后唐同光元年　庄宗　御制《内家娇》

公元 933 年　后唐明宗长兴四年讲经文　写于琵琶谱背

公元 940 年　后蜀广政三年　赵崇祚《花间集》编成

公元 955 年　后周显德二年牒　舞谱写于卷内

这些有注明年代的写卷，都围绕于五代时期，《花间集》正在这期间编成，并非偶然，因为这一时期，是歌令尖新发展到最高潮的阶段。

由酒令产生令辞，即是后来词中的小令，这是词的短篇制作，只是代表词的一部分。《云谣集》题曰"杂曲子"则包括长篇的慢词和短篇的令词，比较全面。

上面所记的敦煌写卷，实际应该有三类：

（1）只记曲子名目，兼记琵琶弦柱名，这是乐谱。

（2）只记曲子名目兼记舞蹈节奏与动作的，这是舞谱。

（3）记曲子名目与文辞而不及乐舞的，这是曲子总集，《云谣集》即属于这一类。

值得研究的还有"雲谣集"这个名称。现在大家都读作"雲谣"，可是在英、法两写本里面，分明均题作"云谣集杂曲子"，而同卷中所见的"雲"

① 参见《北梦琐言》第二八〇条。

② 参见《续唐书》二十五。

字，不一而足，从没有简写作“云”的，有人认为仍应照原本称为“云谣集”，不必作“雲谣集”[①]，这是很有道理的。若然，则云谣之“云”，乃是语词。《诗经》在动词的上面用“云”字之例甚多，像“云憎”、“云覯”、“云从”，则“云谣”者，《说文》言部：谣训徒歌。《尔雅·释乐》“徒歌曰谣”，“云谣”也者，言其可以供歌唱耳。故知《云谣集》原属歌曲集，与琵琶谱之属于乐曲集，性质不同。

曲子有时只有乐曲，有谱字而无文辞，其词既成，再由乐工唱之。唐昭宗登齐云楼，令乐工唱所制之《菩萨蛮》，是先有词句，然后乐工制谱，由音声人唱之。

《云谣集》英、法二本共题称三十首。集中所见的曲调有《凤归云》、《天仙子》、《竹枝子》、《洞仙歌》、《破阵子》、《浣溪沙》、《柳青娘》、《倾杯乐》、《内家娇》、《拜新月》、《抛毬乐》、《渔歌子》、《喜秋天》等曲调。这些曲调见于琵琶谱的有《倾杯乐》及《浣溪沙》，见于舞谱的有《凤归云》、《浣溪沙》。

《凤归云》为唐教坊曲，见于《乐府诗集·近代曲辞》的有滕潜二首之齐言七绝体。是集所收四首，都是双叠，每叠九句四十字左右。以后柳永的《凤归云》亦为双调体，而有一百一字与一百十八字两体之殊。《凤归云》的舞谱有三谱，用常调拍段（所谓拍常），从“令”至“据”诸动作各占三拍。谱上详记其他有关舞容的拍数。《云谣集》中前二首《凤归云》，其词题曰《闺怨》；另二首言及锦衣公子，显然是歌伎的唱词。

《洞仙歌》词，苏轼记彼曾见眉山九十岁的朱姓老尼，在孟昶宫中听到其纳凉于摩诃池上的词句，即《木兰花》起句“冰肌玉骨清无汗”，东坡为足成之，成八十三字一体。此事又见杨绘（元素）的《本事曲》和《墨庄漫录》等书。《洞仙歌》体制甚繁，竟有三体之不同[②]，《云谣集》所收得二首，令人可审知北宋以前《洞仙歌》的体制。观其句云：“拟铺鸳被，把人尤泥。须索琵琶重理，曲子弹到、想夫怜处。”“却再叙衷鸳衾枕。”宛然是伎儿的口吻。令人想起为梁太祖弹奏《采桑》的琵琶乐工关小红，她所唱的曲子，不知有这样风流婉丽“把人尤泥”吗？[③]

《浣溪沙》亦出唐教坊曲，又名《浣沙溪》。唐五代曲子中最为大宗，共得九十余首，与《杨柳枝》可相匹敌。《花间集》中孙光宪便有十九首，其中

---

① 林玫仪说。

② 一百一十九字、一百二十三字、一百二十六字。万树颇讥其讹错。

③ 尤泥，宋人作尤殢，恋昵义。

一首破下片为七七三三三格。《云谣集》所收只二首，其一云："偏引五陵思恳切，要君知。"其一云："玉腕慢从罗袖出，奉杯觞。"分明是上酒的歌词。

《倾杯乐》，《集》收二首。P·三六三二《乡侄周状》附诗一首云：

谨奉　来韵并寄曲子名。

作夜拳惓（？）侄取赢，至今犹匿《素中情》。赛拳应有《倾杯乐》，□仁争（怎）敢不相迎。

《素中情》即曲子名《诉衷情》。

当日歌唱《倾杯乐》时，即在饮酒猜拳之际，故又有《倾杯令》之名。

琵琶谱中的《倾杯乐》分曲子及慢曲子，为多型曲调。证之柳永《乐章集》中的《倾杯乐》，体制及宫调甚繁，《倾杯乐》自是标准的长调酒令著词。

敦煌虽处边陲，艺术活动非常发达，以绘画论，有画院（伎术院）、画行之设，我想寺院里面应该有教坊一样的组织，《云谣集》即为准备讴唱之用，故名曰《云谣集》；又称为"杂曲子"，似乎表示与法曲子不同性质。这可能原是西北地区的唱本，寺院中的"和尚教坊"，亦用它作诵习之资，故加以抄存。

敦煌唐代共有十八大寺，既是宗教的重心，亦是文化教育与群众娱乐的场所。S·五六一三的上酒《南歌子》舞谱，只存前词。抄写者名叫德深（?），好像是一个和尚，他自记道："开平己巳岁七月七日闷题。"他在烦闷的时候，抄写上酒曲子的舞谱来消遣。可见和尚亦懂得"打令"。在长安的寺庙内向来有戏场存在[①]，敦煌的大寺必有戏场。我们看《节度押衙知书行都料董保德等建造兰若功德颂》云：

果唇疑笑，演花勾（句）于花台。莲脸将然（燃），披叶文于叶座。

花勾即花舞[②]，这是寺中的舞蹈。我以前尝举出S·二四四〇背详记队仗白说及不同的吟咏形式。其旁注云"青一队，黄一队"。这一资料经过许多人的研究，都认为是戏剧的雏形，可见寺院内演戏的情况。敦煌寺户中所有供

① 《南部新书》"长安戏场多集于慈恩，小者在青龙、荐福、永寿"之类记载。

② 宋史浩《鄮峰真隐大曲》云："两人对厅立自勾念，念了，后行吹《折花三台》，舞取花瓶；又舞上，对客放瓶，念各种花诗，又唱《蝶恋花》。"

役的车头、车家的记录，像净土寺已亥年（公元939年）的破历残，便记着“布壹疋，氾家四郎车头念诵人。”“布壹仗（丈）肆尺，吴抙昌车头念诵人。”在归义军时期，车头已成为沙州寺院经济供役的重要项目。车头是从寺院的需求来赚取雇价，亦就成为寺院的重要施主。车头死去后，寺院和尚常派出“念诵人”去做功德，必须诵经奏乐。和尚有时随手记下一些有关音乐的文件用以备忘。在拙作《敦煌曲》中特别对于曲子文件由寺院僧徒抄写的情况有详细记录。叶嘉莹女士尝根据拙书写了一首绝句：“唐人留写在敦煌，想像当年做道场。怪底佛经杂艳曲，溯源应许到齐梁。”她对当日俗曲歌舞与寺院佛徒结合的密切因缘，有总结性的说明[①]，我在这里不想再多赘述。

叶女士文中有几句话涉及唱“白绫袜”、唱“黄画帔”各得布若干尺一段，似是误将布施估物，叫卖唱物名的动作，误会为唱曲。以前任氏曾蹈此误，已有人加以指正。杨联陞好久以前在他所著的 *Buddhist Monasteries and Money Raising Institute*（*Studies in Chinese Institutional History*，pp. 209—211）已讨论过，这一小疵是需要删去的。寺院和尚要念经，作偈，“唱导”是他们必修的科目，所以有关乐舞的上酒曲子与舞谱和琵琶谱弦柱名目以及曲子种种，都是他们需要抄写的材料，实际上属于他们学习上的应用范围。《云谣集》既是一种唱本，它和《花间集》是有同样的讴唱的用途的。

任氏认为《云谣集》之作，“为适应合乐歌唱之方便”。“仅《内家娇》二首，《拜新月》次首，原作不出民间之手，曲乐工选来，余辞之作者应皆出于民间。”均无明确证据。须知教坊之音声人，能合乐唱出曲子之乐工，亦是政府较低级的人员，绮筵上的优伶与伎儿，亦为官家所豢养，不得谓他们是属于民间。

任氏强调《云谣集》大多数是盛唐时代的作品，他的主要根据有二点，一是集中不少描写征夫怨妇，与府兵制有关，这一层，龙榆生很早疑其“或且出于安史乱前戍卒之远向西陲者，携以同去，故得存于敦煌石室”[②]。这当然是出于揣测。另一是《内家娇》二首描写女冠，任氏列出许多证据，说明是刻画杨贵妃的本事。记得台静农在讨论南唐耿先生《炼雪图》一文曾说过：“任二北根据《内家娇》的末二句，说为杨太真事而作，且即在杨为女道士后将册为贵妃前，不免出于臆测。任氏此说想证明此词写于盛唐，使吾人知道

---

① 参见《灵溪词说》“论词的起源”一节。

② 《词体之演进》，载《词学季刊》创刊号。

盛唐已经有了长短句的词。"① 这一说的不可靠，已是有目共睹。《花间集》里面，有许多《女冠子》的曲子，都是描写女道士的作品，和这首《内家娇》正是一样的类型。《云谣集》中各曲子的写作年代，由于没有坚强的内证，一时无从论定，是否出于安史乱前之戍卒，西传而及于边疆，抑作于当地民间的劳人怨妇，都很难说。任氏强调是集为民间作品，把它与出于达官贵人所作的《花间集》对立起来，认为《花间》之类饮筵歌唱才是"曲子词"。但是，《云谣集》中像《浣溪沙》的"纤手令行匀翠柳，素咽歌发绕雕梁"，何曾不是"绮筵公子、绣幌佳人"② 一类的句子？《花间集》之作，大都是公子佳人在酒边尊前的娱宾遣兴之什。《云谣》中不少的曲子，正是同样性质的作品。

不少学人认为"词"是曲子辞的文人化，可以裴諴、温飞卿作为代表。添声《杨柳枝》在饮筵上竞唱其词，这即是"打令"。其实打令不止是文人所喜欢，武人有更甚焉。前引《唐语林》分明记着：

> 《下次据》一曲子打三曲子，此出于军中，邠善师（帅善）酒令闻于世。

邠帅的酒令，在晚唐时非常著名，故王谠特别加以记录。它的特点是把一曲子打成三曲子的《下次据》令。唐末军人都喜欢唱曲：

> 《旧唐书》十九："田牟镇徐日，每与骄卒杂坐，酒酣抚背，时把板为之唱歌。……每有宾宴，必先厌食饫酒。"③

唐代的酒令，花样百出。邠帅酒令即出于军中，在在证明武人对于酒令的爱好。上述《杨柳枝》词可说是晚唐朝野很热门的流行酒令，上自皇帝唐昭宗，下至军阀朱全忠，在酒筵中都有这一打令的作品，所以我说"打令"不限于文人，武人亦应包括在内。何得偏袒一边，单说是文人化呢？

《云谣集·内家娇》说："善别宫商，能调丝竹，歌令尖新。"柳永云：

---

① 《龙坡杂文》，23页。

② 《花间集·序》。

③ 《懿宗纪》咸通三年。

"妙尽尖新。"① 晏殊云："斗尖新。"② 歌令盛行不是盛唐的文化背景，而应是晚唐裴、温前后的事情，那时兴起了抛打令的热烈风尚。饮宴时用香毬、花盏来代替旧时的筹旗、骰盘。白居易诗云："香毬趁拍回环匝，花盏抛巡取次飞。"徐铉《抛毬乐》辞云："歌舞还飞毬，金觥碧玉筹。"这是抛毬打令的写照，故曲子有《抛毬乐》的调名。《云谣集》中所收亦有《抛毬乐》二首：其一起句为"珠泪纷纷湿绮罗"，其一起句为"宝髻钗横坠鬓斜"，看来还是花间绮筵绣幌之作。敦煌变文《难陁出家缘起》云：

饮酒勾巡一两杯，徐徐慢拍管弦催，各盏待君下次勾，见了抽身便却回。

郃帅军中的《下次据》，在这几句所描写中可以得到充分的了解，这当然是指"一曲子打三曲子"的抛打令。

《云谣集》中还有《倾杯乐》二首，所谓"银酥体雪透罗裳里，堪娉与公子王孙，五陵年少风流婿"一类的句子，想亦是当筵唱出的歌词，《倾杯乐》是属于送酒应令而作的"著词"的曲调，《北梦琐言》说：

（沈）询尝宴府中宾友，乃便歌著词令曰：

莫打南来雁，从他向北飞，打时双打取，莫遣两分离。及归，两夫妻并命焉，时咸通四年也。③

这类送酒的"著词"，已有人作深入研究。他进而说明"著词"即是词体的前身，由此产生了以"词"为名的摘藻一体。王小盾《唐代酒令与词》并列出下面的一条公式：

曲子辞——→著词——→词

我则认为"著词"根本是曲子词的某一种形态，"曲子词"和"词"只是命名上繁简的差别，这三者实是一事，不应该有先后的区分。

① 《浪淘沙》令。

② 《山亭柳》。

③ 《太平广记》二七五《归秦》条引。

曲子施于侑酒时，为著词，曲子并不都是侑酒，如敦煌卷S·五六一三写明为上酒《南歌子》，但《南歌子》还有不施于上酒而为纯粹抒情之作的。我们从范摅对于裴诚和温岐两人所制打令一类作品的描写，先说他们“好作歌曲，迄今饮席多是其词焉”。再则云“又为新添声《杨柳枝》词，饮筵竞唱，其词而打令也”。仔细玩味这段说话，所谓“词而打令也”即是说这种作品是“词”同时亦是“打令”。可见所谓歌曲、打令和词三者实是一件东西，歌曲即是曲子，打令便是著词，我们能够说他们作品是由歌曲生出打令，然后由打令产生出“词”吗？

由上面的讨论，我们知道《云谣集》中的歌曲有许多分明是“酒筵竞唱”之作，是否为西北边陲的民间所作，抑或原为文人作品，从外地传入，不可确知；如果硬要把它与《花间集》划为民间和文人两个截然不同的界线，事实是很困难，亦是不必要的。

张锡厚兄曾利用唐诗速检系统，检索“御制”二字，共二十八见，全无与唐玄宗及杨贵妃本事有关之作，最后说所谓御制《内家娇》，极有可能为庄宗所作。[1]

原载《明报月刊》，1989年10月号

① 《九州学刊》二〇。

唐末的皇帝、军阀与曲子词

——关于唐昭宗御制的《杨柳枝》及敦煌所出他所写的《菩萨蛮》与他人的和作

词体的产生，向来是中国文学史上热烈讨论的问题。最近数十年来，由于敦煌资料中出现许多写明某词牌名目的曲子词，更引起一些不同的看法。为《敦煌歌辞总编》写序的王悠然先生大力突出敦煌曲子的“民间性”。他引用任氏的新说：“唐词派……还陷于只要‘花间’，不要‘民间’的大嫌疑中。……范老《通史》面对……敦煌民间歌辞……只勉强提到一首残辞的一段而已，其余的力量只管用去捧温（庭）筠登上唐词坛的正统宝座。……请问：温庭筠是啥子‘劳动人民?’”王氏补充道：“真想不到‘花间’与‘民间’的两间，竟然会被大史家混为一‘间’，岂非史坛的怪事!”他居然责备范文澜是个史盲，其实捧温飞卿为词的开山祖，是传统的说法，如果真的错误，亦不应该由范氏来负责。到底敦煌写本中的曲子作品是不是都出于民间?许多曲子，任书考证出于民间所作，是否正确?是不是唯有“唐代民间文艺才是唐代文艺之母”?经过仔细考察之后，他所谓出于民间，事实每恰恰相反。例如唐昭宗的《菩萨蛮》，敦煌写卷中收存有三首和作，任氏强调出于工匠之手，视为民间作品，这一新说是大可商榷的。本文重点即在指出敦煌卷中所见的曲子，有的不特与民间绝无关系，且出于最高统治者和军阀的大手笔，下面讨论的是非常有趣的例子。

一

唐季五代时候，虽然天下大乱，正如韦庄在《秦妇吟》中所说“内库烧为锦绣灰，天街踏尽公卿骨”，尽管杀伐不已，战祸频仍，人主仍然好声乐，吟咏闲作，李唐末代皇帝哀帝的父亲昭宗[①]便是当时这样的重要角色。《旧唐书·昭宗纪》说他“攻书好文，有会昌之遗风”[②]。他所作的曲子词，像题宝鸡驿壁的《巫山一段云》，登华州城楼的《菩萨蛮》，朱彝尊的《词综》列为唐词的冠冕。当日连军阀出身的朱全忠亦会诌几句，《通鉴·唐纪八十》云：

> （天复）三年（公元 903 年）二月戊戌，全忠辞归镇，留宴寿春殿，又饯之于延喜楼，上临轩泣别，令于楼前上马。上又赐全忠诗，全忠亦和进。又进《杨柳枝》辞五首。百官班辞于长乐驿。[③]

后一“进”字《通鉴》另一本作“赐”，标点本采用“进”字，似是不对的！据《旧唐书·昭宗纪》云：“上临轩泣别，又令中使走送御制《杨柳枝》词五首赐之。”《新五代史》卷一《梁纪》亦说“赐《杨柳枝》五曲”。刘昫是五代人，所记当更近实情，故以作“赐”为合。如果作“进”，则全忠不止能诗，且亦工于填词了。据元胡三省注：“《杨柳枝》辞，即今之令曲也。今之曲如《清平调》、《水调歌》、《柘枝》、《菩萨蛮》、《八声甘州》，皆唐季之余响。又唐人多赋《杨柳枝》，皆是七言四绝。”《杨柳枝》辞是酒令，为饮宴时文娱之作品。《通鉴》记载唐武宗会昌四年（公元 844 年）秋“上闻扬州倡女善为酒令，敕淮南监军选十七人献之”[④]。昭宗亦喜欢这一套，曾经举兵犯阙的李茂贞，史称他在“乾宁元年来朝，大陈兵卫，献妓女三十人，宴之内殿，数日还藩”[⑤]。好酒令歌伎正是会昌以来的遗风。可惜昭宗这《杨柳枝》词五首久已失传了，没有留下来。

在伦敦大英博物馆的敦煌写卷，列 S·二六〇七的卷子，虽然有几段残

---

① 哀帝李柷是昭宗李晔的第九子。

② 会昌是武宗年号，说见下面。

③ 标点本，860 页。

④ 胡注：“酒令者，行令而饮酒也。唐人多好为之。”见《通鉴》，8001 页。

⑤ 《旧唐书·昭宗纪》。

缺，其中抄录的曲子多首，其中《菩萨蛮》六首，有二首即是唐昭宗登华州城楼的名作。原文如下：

登楼遥〔望〕秦宫殿，翩翩只见双飞鸾。渭水一条流，“千山与万丘”。 野烟遮远树，陌上行人去。何处有英雄，迎归大内〔中〕?

飘飖且在三峰下，秋风往往堪沾洒。肠断忆仙宫，朦胧烟〔雾中〕。 思梦时时睡，不语长如醉。何日却回归，玄穹知不知?

王灼《碧鸡漫志》录这二首，推许昭宗为“作者”。庄绰《鸡肋编》说：“华州子城西北有齐云楼基，昭宗驻跸韩建军，尝登其上，赋《菩萨蛮》词云：‘安得有英雄，迎归大内中’者是也。”沈括《梦溪笔谈》五云：

今此辞墨本犹在陕州一带佛寺中，纸札甚草草。余顷年过陕，曾一见之，后人题跋多盈巨轴云。

这词宋人记载甚多，可惜沈括当日所见到的纸本，后面许多跋语他没有记录下来。这首词亦有称之为“诗”的，像蔡居厚《诗史》云：“陕郊有唐昭宗诗。”[1] 但据沈括引《新五代史》称，所作原是三章，实不止二首。《新五代史》二十八《韩建传》：

昭宗登齐云楼，西北顾望京师，作《菩萨蛮》辞三章以思归，其卒章曰：“野烟生碧树，陌上行人去，安得有英雄，迎归大内中?”酒酣，与从臣悲歌泣下，建与诸王皆属和之。建心尤不悦，因遣人告诸王谋杀建，劫天子幸佗镇。

但《旧唐书·昭宗纪》则云：

（乾宁）四年七月甲戌，帝与学士、亲王登齐云楼，西望长安，令乐工唱御制《菩萨蛮》词，奏毕，皆泣下沾襟，覃王已下并有属和。

① 《诗话总龟前集》四十二引。

此事《新唐书·昭宗纪》及《通鉴》都不载，但可确定的有下列数点：

(1) 作词时间是乾宁四年（公元897年）七月甲戌日；据陈垣《二十史朔闰表》，乾宁四年八月二日朔为甲戌，是时已入八月矣。

(2) 原制《菩萨蛮》三首，为人传诵的只有二首，其实应尚有一首。

(3) 属和的人物见之史传确知的，亲王有覃王，方镇大臣有韩建。


图一

二

兹将其他各首《菩萨蛮》的历史背景，加以说明如下：

同前一首（图一）

> 御园照照红丝罢。金风坠落沾枝架。柳色政依依，玄宫照渌池。　每思龙凤阙，惟恨累年刧□。计日却回归，象似南山不动微。

这一首向来不得其解，亦不知作者为谁。因其中有“御园”、“红（朱）丝”、“玄宫”、“龙凤阙”、“不动微（太微）”诸字眼，是帝王身份才用得上，我疑心应当是昭宗御制三首之另一首。试为笺释如下：

红丝即朱丝。此用《公羊传》典故。昭公二十五年云：

> ……日有食之。鼓，用牲于社。日食，则曷为鼓用牲于社？求乎阴之道也。以朱丝营社，或曰胁之，或曰为闇，恐人犯之，故营之。[1]

① 何休注：“社者，土地之主也；月者，土地之精也。上系于天而犯日，故鸣鼓而攻之，胁其本也。朱丝营之，助阳抑阴也。”

日食用朱丝以营之，是助阳抑阴的意思。其时岐下李茂贞诸将犯阙，朝廷岌岌可危，已成日食景象。照照即“昭昭”，宋玉《九辩》云：“去白日之昭昭兮。”五臣注：“白日喻君。”昭昭而作照照，因此处必用仄声，此是昭宗自喻。“罢”字吃紧，“红丝罢”者，言无朱丝以营之，叹朝廷上扶阳抑阴之无人。昭宗用这一典故非常切合其身份。

“玄宫”出《庄子·大宗师》：“颛顼得之，以处玄宫。”李颐注：“玄宫，北方宫也。”《墨子·非攻下》：“高阳乃命禹于玄宫。”《艺文类聚》引《随巢子》：“天命夏禹于玄宫。”玄宫乃指帝之所居，非昭宗本人不足以当之。“不动微”指太微宫。《太平御览》卷六天部引《大象列星图》云：“北斗七星近紫微宫南，右太微北，是为帝车，以主号令，运乎中央而临制四方。北斗五星一名天极，一名北极。”此首末句云：“象似南山不动微。”微即太微，昭宗自比于太微帝星，意谓尽管局势像“邦之杌陧”不安，我还是如南山屹然不动的太微帝座。如在他人，安得有这种口吻？故可断为昭宗御制，又考昭宗登齐云楼时在七月。《本纪》云：“乾宁三年七月癸巳，驻华州。四年七月甲戌，制《菩萨蛮》。”词云“金风”，季节亦合。《类篇》六中：“椓、架，所以举物。”架又作“椓”，此写本架字从木作槑，可补字书。

任氏称：“右辞因作者率意，歌者传讹，写者信手：演出许多矛盾，难以疏解。主要在红丝二字之扞格：若是丝，则‘照照’、‘点点’及‘罢’字俱非。若非丝，‘红丝’又别指何物？……‘柳色依依’当非秋柳，何来金风？‘微’亦费解。”他于是大奋其如椽之笔，肆加改窜。把“照照”改为“点点”，把红丝“罢”改为红丝“挂”，把“金”风改为“因”风，完全以意为之，信口开河。又定这首词是“从李晔来华州之臣工将回长安而有所作”。词中无数典故，出自帝王口吻，任氏均漠然置之，反说是作者率意，歌者传讹，非妄说而何？

又一首：

千年凤阙争雄〔离〕弃。何时献得安邦计？銮驾在三逢（峰），天同地不同。　宇宙憎嫌侧，金（今）作蒙尘客。阃外有忠常，思佐圣人王。

此首口吻，可能出自覃王。“宇宙憎仄”，正说明是时帝与诸王处境之艰窘。首句“争离弃”，是原无奔华州之计，而离京出走。“銮驾在三蓬（峰），天同地不同”指韩建强胁帝“且驻三峰”之下。“地不同”三字似对韩建深致不满，殊可玩味。“金（今）作蒙尘客”，谓从主上蒙尘于此。末二句，从巴

黎P·三一二八卷，“常”与“王”协韵，可从。S卷作“思佐□圣人”，中缺一字留空格，恐有讹误。

考覃王之嗣用，本于乾宁四年六月，被任为凤翔节度使，以代李茂贞。王赴镇，而茂贞不受代，围覃王于奉天。七月……韩建移书李茂贞，贞乃解除奉天之围，覃王遂归华州。[①] 覃王回华州正是七月之事，隔一月即与诸王同被韩建所杀。

此首，任书谓与昭宗李晔先作二首，体属联章。按称为和作则可，联章则殊属不必，彼不知昭宗原作是三首，不是二首。史明谓覃王有和，此首口气唯覃王可以当之，故兹定为覃王所作。

伦敦本此首多缺，因原纸写此词部分有残泐。幸巴黎P本全首完整，文字清晰，可以互补。法京本总题在曲子《菩萨蛮》之下共抄三首。前二首即“敦煌自古出神将”。此首既为覃王作，其年代可以论定，法京是本字体，明出五代人手笔，足见当时昭宗及诸王和作，流传人口，故被书写杂厕于同词牌之他作。可惜，法京本只录此一首，不及韩建诸作，未由参校。

同前一首：

常憹血怨居臣下，明君巡幸恩沾洒。差匠（匠）见修宫，谒（竭）诚无有终。　奉国何曾睡？葺治无人醉，克日却回归，愿天涯总之（知）。

按此首核实应是韩建和作，其坚证有二：

（一）“血怨”指乾宁四年（公元897年）八月间建坑杀十一王事。《旧史》十五《韩建传》：（乾宁）四年二月，有诣建告睦王已下八王谋杀建，建囚八王于别宅。……八月，建以兵围十六宅，通王以下十一王并遇害于石堤谷。

（二）“差匠修宫”一句，即指建初佐李茂贞修宫室。《通鉴》：“乾宁三年十月丁巳，以韩建权知京兆尹。先是茂贞曾上表请罪，愿得自新，仍献助修宫室钱，韩建复佐佑之，竟不出师。”[②] 其后建正式被任命为修宫阙使。在光化元年九月，诏以韩建为修宫阙使，诸道皆助钱及工材，建使都将蔡敬思督其役。既成，二月，建自往视之。[③]。胡注：“《实录》云：茂贞进钱十五万助

① 参见《通鉴》，标点本，8505页。
② 参见《通鉴》，8495页。
③ 参见《通鉴》，8514页。

修宫阙。按十五万乃百五十万贯。”

此词“血怨”二字任氏书前后均改作“血愿”，语殊不可通，今知韩建杀十一王对昭宗诚为血怨，其心深负疚，故用“血”字。

潘重规指出：“任氏误解‘差匠见修宫’，以为是华州修造行宫之工匠和昭宗的作品，事实上是说不通的！因为‘常惭血愿居臣下’、‘竭诚无有终’，决不符合工匠的身份口吻；况且‘差匠’的意思是差遣工匠，所以作词的人应该是差遣工匠的人而不是工匠。”[①] 其说甚的！而任氏先有成见，不肯接受潘说，在《总编》仍坚持原有说法，不符合上下文义。唯潘氏不知韩建后来正式被派遣为修宫阙使，词中“葺治”二字，出于负责修宫阙之职，不是凭空而来；今为补苴二桩证据，这样说来，此词便可读通了。

《旧唐书·昭宗纪》：

> 三年……秋七月，壬辰，岐军逼京师。
>
> 癸巳，次渭北，华州韩建遣子充奉表起居，请驻跸华州，乃授建京畿都指挥安抚……等使。
>
> 甲午，次富平。韩建来朝泣奏……愿陛下且驻三峰，以图恢复。
>
> 乙未，次下邽。丙申，驻跸华州，以衙城为行宫。时岐军犯京师，宫室廛闾，鞠为灰烬，自中和已来葺构之功，扫地尽矣。

“葺构”二字，正如此词中之“葺治”，韩建自护驾起，至李茂贞愿助修宫钱，而建佐佑之，“葺治”二字乃有着落。

此词不特和韵，而且和意，昭宗原制云“思梦时时睡，不语长如醉”，此则云“奉国何曾睡”、“葺治无人醉”。韩建表示他竭诚为国，以尽劳勚，葺治宫室，是没有喝醉酒的！收句最末一字，潘氏辨认为“西”，然于字形不近，我看或者是“之”或“知”的同音字，今从王佩诤校，订作“知”，以协原韵。

《旧五代史·韩建传》云：

> 乾宁三年四月，昭宗遣延王、通王等发兵讨李茂贞，为茂贞所败，车驾幸渭桥，即日次富平，将幸河中，建奉表迎驾……许之。
>
> 七月十五日，昭宗至华下，下宫士庶相继而至。且寻加中书令，充

① 《敦煌词话》，41 页。

京畿安抚制置等使，又兼京兆尹京城把截使。

昭宗久在华州，思还宫掖，每花朝月夕，游宴西谿，与群臣属咏歌诗，歔欷流涕。

建每从容奏曰：臣为陛下修营大内，结信诸侯，一二年间，必期兴复。

乃以建兼领修创京城使，建自华督役辇运工作，复治大明宫。[①]

《旧史》所记，与欧史略异。建复任修创京城使，故词中对于葺治之事，念念不忘。

任氏太注重“民间性”，连这一首词的写作权，都不肯给予韩建，偏偏说是华州修葺行宫之工匠，对李晔“飘飖”一词之和作，又从末句“愿天涯总知”，说明是“民间派”文学水平不高之表现；且说“韩建为方面之臣，幕中何至无文人可操觚，尘下如此”。我人既了解韩建之为人及当日历史背景，任氏出于工匠之说，自可不攻而破。

自从銮驾三峰住，倾心日夜思明主。惯在紫微间，笙歌不暂闲。受禄分南北，谁是忧邦国？此度却回銮，须交（教）社稷安。

王重民云：“南北指南北司，南司指廷臣，北司指宦官。（僖宗）中和元年孟昭图上疏云：‘……北司未必尽可信，南司未必尽无用。……’与此疏对阅，其事迹明白。”[②] 按《通鉴》系孟氏上此疏于是年七月庚午，是时僖宗日夕与宦官同处议天下事，待外臣殊薄，故孟氏有此议。疏入，而田令孜屏不奏，辛未，矫诏贬孟氏为嘉州司马，遣人沉于蟆津。[③] 唯此词所言之南北司，似另有本事。《旧唐书·昭宗纪》：

乾宁二年（公元 895 年）五月甲子……茂贞、行瑜极言南北司相倾，深蠹时政，请诛其太甚者。[④]

是时韩建陈入觐缘由，上拜召升楼，赐之尾酒，宴之于同文殿，李茂贞、

① 204 页。

② 《曲子词集》。

③ 参见《通鉴》，8255、8256 页。

④ 《旧唐书》，753 页。

行瑜极言南北司相倾，深蠹时政，请诛其太甚者，乃贬宰相韦昭度、李磎，寻杀之于都亭驿[①]，杀内官数人而去[②]。《通鉴》卷二六〇云：

……行瑜与茂贞、建各将精兵数千入朝。（五月）甲子，至京师……三帅奏称：南北司互有朋党。

……始三帅谋废上，立吉王保，至是闻李克用已起兵河东，行瑜、茂贞各留兵二千人，宿卫京师，与建皆辞还镇。[③]

词中所言分南北，应指是时之事，与僖宗无关。《旧唐书·昭宗纪》云：

八月，延王（戎丕）自太原还。韩建奏曰，自陛下即位已来，与近辅交恶，皆因诸王典兵，凶徒乐祸，遂致舆驾不安，比者。……而建以诛逆闻。[④]

三帅以南北司既受禄而互相倾轧，又诸王掌兵，以召危乱，今诸王已除，社稷可安矣。故此首口气，疑亦韩建所作，以剖明其心迹，若然，则当在是年八月，与七月帝登齐云楼令乐工唱御制《菩萨蛮》，相隔只一月而已。“此夜回銮”句，任氏以为在光化元年，乃想当然之论。

三

今总结上列考证，重新订定诸词之作者如下：

昭宗御制三首：

（1）向来已确定，不必讨论。

（2）向来已确定，不必讨论。

（3）《御园照照红丝罢》。

覃王作：

（4）《千年凤阙争〔离〕异》。

① 按此指南司。

② 按此指北司。

③ 《通鉴》，8469、8470页。

④ 762页。

韩建作：

（5）《常惭血怨居臣下》。

（6）《自从銮驾三峰住》。

这样便可全部讲通。任氏不知韩建亦好文事，不必委诸部属。《新史·韩建传》称："建初不知书，乃使人题其所服器皿床榻，为其名目以视之，久乃渐通文字。见《玉篇》喜曰：吾以类求之，何所不得也。因以通音韵声偶，暇则课学书史。"欧史谓其通声偶，是建本人亦能诗可知。本传又云："（昭宗）作《菩萨蛮》辞三章以思归。……酒酣，与从臣悲歌泣下，建与诸王皆属和之。"似建和作不止一首，可能有三首，一与诸王同作，今不可见；一为修宫所作；一在杀诸王之后，故有"常惭血怨居臣下"之语。君臣各制三章，自是讲得通的。

敦煌曲子里面有年代定点的甚少，这一组唐昭宗的《菩萨蛮》及别人的和作，其历史背景非常清楚，有的写作时日在史籍上尚历历可考，何得轻易视为民间作品？

现在，我附带要谈几件事：

（一）曲子的分类问题

《总编》采用分类体例，每每把同一组词割裂安排于数处，凭任氏本人一时的体会，主观性地归纳，很不可靠。如《常惭血怨》一首，他既视为修葺行宫工匠的作品，列于"力作"四首之一，以为是民间作品，故特别加以捧场，可谓无目！

（二）曲子的入乐问题

任氏强调在敦煌发现的一切是有音乐性的歌词，而反对不主声而专主文的"唐词派"。其实，过于主声和过于主文，其失唯均。在没有充分证据以前，是不能说敦煌所有的曲子都是入乐的。像上面所谈的上酒的《杨柳枝》和昭宗的御制《菩萨蛮》，当日尝命乐工唱出，自是入乐；至于覃王及韩建的和作，就未必入乐，史书没有记载，如硬欲说它曾付之歌唱，又有什么必要呢？

（三）对曲子原文改字的问题

任书最为人诟病的是他任意轻易改窜原文。如"照照"即"昭昭"，不得

任意改为“点点”；“血怨”，不得以同音改为“血愿”是。那些随便改字，充满篇幅，大家普遍认为即任书最大毛病。

（四）他不知当时的军阀们都喜欢酒令，随时即兴亦会诌几句曲子

不要小看那些军人像韩建之流，他喜欢舞文弄墨，何必假手于幕下？

再说《杨柳枝》令词，胡三省《通鉴》注：“《杨柳枝》在唐季酒令盛行之日，亦作为酒令常用之物。”观薛能诗句“鞍马传杯用《柳枝》”可证。唐末官僚在宴会中很喜欢歌唱作歌词，《旧唐书》卷一七七：

> 天复三年，（朱）全忠自岐下还河中。……（崔）胤……持板为全忠唱歌，仍自撰歌辞，赞其功业。

可见唐末五代军人喜欢唱令词的习惯。这类作品，出于军阀，和民间都没有一点关系。

通过上面的详细研究，大英博物馆 S·二六〇七卷子中抄在一起的六首《菩萨蛮》这一组词，是昭宗御制和王子及近臣所作，史实证明应该是覃王及韩建的作品，怎样能说是民间作品？

曲子的“民间性”，应有限度，不能一手遮天地，说什么都是民间性！需知诗有本事诗，词亦有本事词。敦煌曲子有明显史实背景可作为年代定点的寥寥可数。而这一组曲子，由于向来研究者未能深入，引起许多不必要的误会，把分明是王室和官僚的作品，随便看成民间性，岂不是误人了么？

1988 年 7 月初稿，1989 年 7 月改定

孙光宪《北梦琐言》十五：“文宗、宣宗皆以诗赐大臣。昭宗驻跸华州，以歌辞赐韩建，以诗及《杨柳枝》辞解赐朱全忠……”余上文论标点本《通鉴》应作“赐”朱全忠，不当作“进”。孙氏所记，又一佐证，补记于此。

原载《明报月刊》，1989 年 8 月号

从敦煌所出《望江南》、《定风波》申论曲子词之实用性

一种文体的产生和发展，往往有赖于它的实用性。换言之，它必须有某种实际用途，方才能够为人所采用而延续下来。文学史上继乐府和诗之后，“词”是一种新兴的文体，它必依附着某一词牌，有一定的句式与音律的结构，有时还要合乐，可以歌唱。它一向被目为软性的文学作品，是抒情的、遣兴的、和音乐结上不解缘的特殊文体。

其实所谓“曲子词”不特只是抒情的，有时亦是说理的，由于人类具有软硬心肠两种不同的心态，词不仅是软性，同时亦是硬性的。词在作为一新文体诞生以后，有一长时期被人使用作为和歌诀无甚分别的一种便于记忆的韵语，拿来宣传教义和作为某一项应用技术的口诀，这一现象向来为中国文学史家所忽略。本文将注重词的实用性这一侧面，提出新的课题来弥补一般文学史的缺口，企图引起大家去注意正视文学史上的一些重要不可抹杀的事实。

自从敦煌莫高窟出现大量关于曲子词的写本以来，人们对曲子词的早期形态，有了新的认识，在所见敦煌曲子词中，抒情的作品和实用性的作品两者往往并存。举例言之，《望江南》小曲如：“天上月，遥望似一团银。夜久更阑风渐紧，与奴吹散月边云，照见附（负）心人。”（从王国维校）是多么婀娜动人的抒情之作。我们看另一首《望江南》云：“曹公德，为国托（拓）

西关。六戎尽来作百姓，压坛河陇定羌浑。雄名远近闻。”（S·五五五六）则是歌颂归义军节度使托西大王曹议金在政治上的功绩，别有它的实际用途。又如《定风波》：“攻书学剑能几何？争如沙塞骋偻㑩。手执六寻枪似铁，明月龙泉三尺斩新磨。堪羡昔时军伍，漫夸〔儒士〕德能〔康〕四塞，忽闻狼烟起，问儒士，谁人敢去定风波。”（P·三八二一）这是塞上健儿磨剑骑马豪放抒情之作。但我们看另一首《定风波》发端两句：“阴毒伤寒脉又微，四肢厥冷厌难医。”又下片有“头面大汗永分离。时当五六日，头如针刺汗微微”之句。描写风湿伤寒之状，艰涩乏味，宛如《脉经》上的文字，绝不像婉约的曲子，这亦是实用性的词体。自从有了大量的敦煌资料提供新的记录以后，人们对于词的产生的有关问题，因之有很多不同的看法，自然比早期仅仅着眼于年代的先后和困于“诗之馀”一类纠缠不清的老问题显然有极大的进步和改变。有人把问题转移到作者方面，认为曲子完全是出于民间不知名的群众，而把它拿来和过去出于贵族阶层吟风弄月的《花间集》一路对立起来，目为民间与花间二派，强为派定，抑扬任声。其实，这一大批曲子究竟出于何人所写作与编集，是很难给予明确的答案。由于初期从写卷转录过来的人们，没有把卷子上的记录情况确切报道给大家知道，而且把曲子重新加以整理时，不惜随意改易文字，强前人定稿的曲子或传写诸多讹失的稿本，像老师给学生改卷的情形，另行批改，加上许多新的润饰，是否符合原作者的本意，亦无从论定。虽然如此，但曲子的抄写分明多数出于寺院僧徒之所为，如果没有接触到原物，是很难想象有这样情况的。

关于抄手所属的寺院在纸上写明白的，有龙兴寺、灵图寺、净土寺、报恩寺等等；抄写本子的式样，有小册子，有作废纸使用之经卷，包括儒书或道观所珍重而书体极为端正遒丽的写经，书于背面之上，有的是出于一时兴到的信手涂抹。何以和尚们那么有兴趣去抄写这些曲子呢？其中是有道理的！由于和尚需要学习写一点韵文来表达思想作为说偈之用，他们便很应该学习“唱导”的工作来“宣唱法理，开导众心”，所以要接受念经、唱诵、撰拟文辞的训练。在唐季僧人与道士都擅长声赞的事情，其时还需通过考试。《旧五代史》卷四七《末帝纪》云：

清泰二年三月，功德使奏试僧道事云：“其僧尼欲立讲论科、讲经科……禅科、声赞科……焚修科，以试其能否。”从之。

所谓“声赞科”是考试科目之一。可见和尚要修习这类学科，因此它们要抄写曲子、声赞一类的韵文。莫高窟所出大量赞唱有关的卷子，可能其中有些是僧徒为应付考试而誊写作为练习写作时参考之用的。

敦煌写卷中的曲子总集，大家都知道《云谣集杂曲子》是至今可以见到的最早总集。它仅有文字而不附乐谱。另有一种仅有曲名的乐谱而无文辞的，像P·三八〇八号卷子，在另一面写着二十五首曲子的琵琶指法谱，其实这亦应当算是一种形态的总集——带有乐谱的曲子总集，但可惜头尾不完整，没有集的名称，这也许是出于某僧人的抄写。宋人所见的《霓裳谱》正是有声无辞之谱，这一长卷在卷子《长沙女引》、《撒金砂》二曲的中间，即列第一二四行起的一曲谱，书写的字体与上面完全不同。我们细看谱字旁侧记着的拍子号口处，有些地方是给上段的纸张贴上，是两纸互相接连，原卷是由三个不同的人，在不同时期所书写，先有乐谱，后来再黏连成卷。在另一面的长兴四年（公元933年）《应圣节讲经文》，自然是后来之所书写。这些问题我长期经过仔细勘察原物和研核，方才得到这一结论，我另有文章加以说明。

兹拈写本另一例来研究，像P·三一一三开端写明“《法體（体）十二时》一本”，这是清泰二年（公元935年）所写的，其题记云：

时后唐清泰贰年〔岁〕在丙申三月一日，僧弟子禅师索祐住发心敬写《法体十二时》一本，日常念诵，愿一切众生莫闻怨倍之声，早达佛日，令出苦海。

这当然是僧徒日常讽诵的本子。这本题曰“法体”，虽指佛法体性而言，可能兼指法曲，属于大曲一类，因为依十二时分作十二小段，若从大曲摘编出来而篇幅较短的便称曲子。五代时有“法体”之名，到了北宋，又有所谓“法曲子”者，吴曾《能改斋漫录》卷二说：“京师僧念《梁州》、《八相太常引》、《三皈依》、《柳含烟》等，号‘唐赞’，而南方释子作《渔父》、《拨棹子》、《渔家傲》、《千秋岁》唱道之辞。盖本《毗奈耶》云。”毗奈耶是梵语Vinaya，意思是戒律。唱道是出于僧律的规定，法曲子由法曲而生，以前我写过一篇《法曲子论》，可以参考。这些《三皈依》、《柳含烟》的曲子，原来是配上音乐的，在河南、陕西的古乐流传曲调，至今尚有遗留的旧谱。兹录河南开封相国寺的《三皈依乐曲工尺谱》（见本文附录一）如下：

一五六　　六五五一尺　　尺五一。

五六五工六。　一五六工六尺一尺

尺一尺　　工六尺尺五一五六

六五五一尺　　尺五一　　五六五工六。

一五六尺——捷子

工六尺一尺　　五六五　　五六

陕西鼓乐的曲目亦有《三皈依》一曲，其他成都寺院的《峨眉山古乐》复有《三皈依》曲。[①] 这一佛曲，现在还流行着，但句式已屡有改变了。《柳含烟》，毛文锡已用此调填词，西安西仓鼓乐社的康熙二十九年抄本，亦有《柳含烟》曲（见本文附录二），具见流传很有来历。

至于《拨棹子》，唐时有释德诚所撰的《船子和尚拨棹歌》，他的事迹，详见华亭朱泾编的《船子和尚机缘》，后人整理成为《机缘集》，书中收船子和尚的《渔父歌》词三十九首。最近施蛰存把它重印，广为流传（上海文献丛书本）。查元代道士张雨有《渔父词》二首，赞船子和尚云：

此物由来不可名。丝纶收去水波平。长抱膝，可怜生。谁共蓑衣卧月明。

上钓金鳞不用多。踏翻船子便高歌。犹有在，问如何。问取侬家张志和。

这二首词则为施氏所印《机缘集》中所不载，今为补录于此。

以上是释氏演法唱导，宣讲教义的曲子，有它在宗教上之实用意义的。

在北宋释氏的著述中，还有许多这种性质的曲子不为人注意而埋没的，有待于好事的人去做钩沉辑佚的工作。《五更转》一曲是宣教最常用的“唐赞”，一直到宋代，道教的张天师把它改成七言句式。全真教的始祖王嚞，亦写出新的《五更令》，摘录几句如下：

---

① 参见《音乐研究》，1956（1）。

一更初，鼓声慢。槌槌要，敲著心猿意马。细细而，击动铮铮，使俱齐擒下。万象森罗空里挂。泼焰焰神辉，惺惺洒洒。明光射入宝瓶宫，早儿娇女姹。

尚有二更分、三更端、四更高、五更终各章，不录。① 王重阳很喜欢填词，用来传道，他从柳永的曲子中吸取养料，有《解佩令》一首，夫子自道地说道：

爱看柳词，遂成。

平生颇傻，心猿轻忽。《乐章集》、看无休歇，逸性摅灵，返认识、修行超越。仙格调、自然开发。　四旬七上，慧光崇兀。词中味，与道相谒。一句分明，便悟澈、耆卿言曲。杨柳岸、晓风残月。

他悟出词中的味道与道教的“道”正相倚为用，因而构成他独特的讲道说理的“仙格调”，刘勰《明诗》篇说：“正始明道，诗杂仙心。”这回却是“词杂仙心”了。由于重阳祖师的提倡，他的门下士无不亦步亦趋，更大量这样去写作，展开唱导的实际功用。《道藏》中倚声之什车载斗量。唐圭璋辑《全金元词》，共598页，内收山主菩提偈《临江仙》十二首，全真教徒自王重阳以次至丘处机之流，迄于长筌子的《洞渊集》，由162～596页，共占434页，猗欤盛哉！这样作品都是说教之作陈陈相因，多数没有文学价值，如果用《花间集》的尺度来衡量，它们应该不算是词，但它们都用词牌来挂羊头，甚且把词牌亦换了另一个名称②，主要是用来“点化道友”。我们可以说北宋北方金朝的曲子词全是走法曲子一路，完全是宗教性的作品，这一事实，写文学史的人一向都忽视了。这是曲子施于宗教上的实用性的一个侧面。

此外，把曲子作为歌诀来看待，后来所谓山医占卜以及风角等等数术方面的文学作品，特别喜欢用《望江南》词牌，以其简单，便于讽诵记忆。

敦煌曲子中列P·三〇九三号的《定风波》三首是医方歌诀，是卷正面为《弥勒讲经文》，背为医方有朱砂法疾风方、地黄丸方等，即接书《定风波》，兹举一例：

---

① 参见《全金元词》，214页。

② 如《声声慢》改为《神光灿》之类。

风湿伤塞脉紧沉。遍身虚汗似汤淋。此是三伤谁识别。情切。有风有气有食结。 时当五六日，言语惺惺精神出。勾当如同强健日。明医识，喘粗如睡遭沉溺。

此类的作品分明是医方歌诀体。

近时有人说道：“初唐李靖作的《兵要望江南》有七百首之多。”他们误认这些《兵要望江南》，真的是李靖的作品，但在另一不同的写本却题作易静所作。我见到的另一抄本现存于台北国立“中央”图书馆，书名题曰《李卫公望江南》二卷，《浙江采集遗书目》则作《李卫公望江南歌诀》，把它直称为“歌诀”了。

易静的《兵要望江南》现已收入《全唐五代词》，共五百首，凡分二十六类，从《占委任第一》起，至《占霞第二十六》止，所有的词句都作三五七七五句式，这样句式的《望江南》是唐末以来最受人欢迎而用作歌诀的曲子。宋代的目录所见计有下列各书：

(1) 王永昭（一作绍）《望江南风角集》二卷。[①]

(2) 包真君《望江南词》一卷。[②]

(3)《周易断卦梦江南》一卷。[③]

(4)《大道梦江南》。[④]

关于《兵要望江南》，有的标题竟作《神机武略兵要望江南》，见《崇文总目》著录，况周颐《蕙风词话》说：

《兵要望江南》，武安军左押衙易静撰。起《占委任》，止《占赧》，最五百二十首。词虽不工，具征天水词学之盛，下至方技之士，亦谙宫商。

① 见《宋史·艺文志·五行类》。

② 《崇文总目》作《道术望江南》一卷。

③ 见《崇文总目》。

④ 见《绍兴四库阙书目》。

他认为这批《望江南》词，应当入宋代，可以代表天水的词学；如是，则宜从《全唐五代词》移入《全宋词》了。其年代问题，尚是悬案，有待于好好研究。我们从上面著录的《望江南》诸书，包括军事的占候、风角、断卦、大道诸方面，其书名亦得称为歌诀，而实际的用途，与歌诀的作用基本没有什么不同，只是便于讽诵记忆而已。这算是曲子实用性的又一侧面。关于《李卫公望江南》，我已经加以整理，其中有词二百四十一首为《兵要》之所无，几乎每类都可补易静本之缺。全书芜杂，年代先后尚待厘别，遽尔说它全属于初唐李靖所作，有点同于呓语！此书顷已由新文丰印行，读者可取参考。

总结以上的论述，曲子词的兴起，在五代至北宋，不是纯为抒情的，而是兼以施用于说理的。这样的作品，有它大量的数目，单以《望江南》一体而论，论兵要的有七百首之多，其他失传的亦有相当篇幅。至于用之宗教场合和应用技术方面，都作为便于记诵的韵语。我于 1971 年在法京印行的《敦煌曲》一书中，曾有这样的论断："从《词集》所隶属之类别及其功用，可见词在初期于唐五代北宋之际，另有一实用价值，与歌诀无异矣。"我现在还维持这一看法，是否有当，还望专家们加以指正。

原载《第二届敦煌学国际研讨会论文集》，1991 年

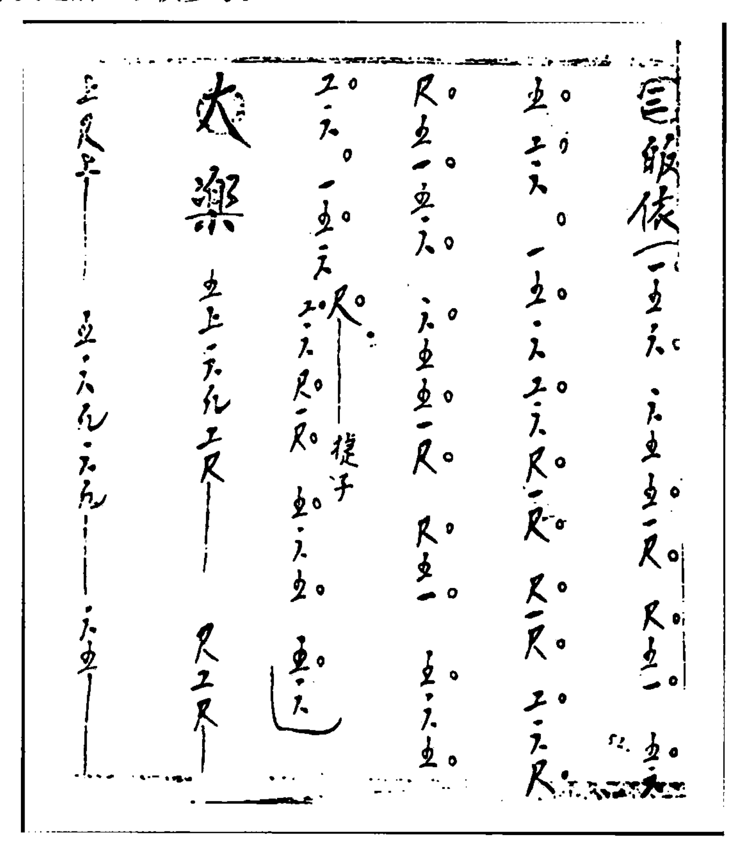
补记

关于《李卫公望江南》国内又有三种本子。一为清乾隆时白山王乘纲袖珍精抄本二卷，首都图书馆藏，有序谓获"《望江南》曲于清凉寺之西壁"。又一为四川省图书馆藏抄本。尚有明万历辛自修刊本，有钱塘张振先跋称"《李卫公望江南集》以今年壬午刻保定郡中，盖祗奉督抚大中丞辛公檄也"，壬午即万历十年（公元 1582 年)。任半塘、王昆仑编著之《隋唐五代燕乐杂言歌辞集正编》卷三，全加采录，共七百十三首。已改题作"失名"，不复肯定为李靖作，唯仍列于初唐。三本互校，著其异文，可以参考。近陈尚君《全唐诗续拾》卷三十七至四十，将上列七百首《望江南》皆隶于易静名下，亦未甚妥。参拙编《〈李卫公望江南〉序录》，台湾新文丰影印，"中央"图书馆藏该书影本。

附录一　开封大相国寺《三皈依》乐谱

河南开封市大相国寺始建于北齐天保六年（公元550年）。宋时，大殿之前设有乐棚。命僧、道场打花钹、弄椎鼓，游人无不驻足（见《东京梦华录》）。《梦溪笔谈》卷十七记“相国寺四画壁，乃（涿郡）高益笔，有画‘众工奏乐’一堵”。相国寺存有世代传抄乐曲谱五本，共有乐曲一百八十二首。承尼树仁先生抄示《三皈依》曲工尺谱，兹录如上，以飨读者。

本曲谱属管色谱，以具有特性乐管来定音位。据称音符中“◦”为平吹音高，“•”为超吹音高（“捷子”意未详）。此《三皈依》自是汴宋之旧曲。《释氏要览》所言北宋时《三皈依》之法曲子，此曲谱正可追溯其渊源，故为附载于本文之后，以供参考。



《三皈依》乐曲工尺谱

1 = F $\frac{2}{4}$

三 皈 依

♩= 60

123 21 | 6·5 3 | 1123 | 2·3216 | 53561 | 1·2615 |

志（啊） 心

志（啊） 心

志（啊） 心

6·1 5653 | 23 1 | 3 35 651 | 1 · 23 | 2·16 5 | 3 · 21 |

皈（呀） 命(哪) 礼。(呀)

皈（呀） 命(哪) 礼。(呀)

皈（呀） 命(哪) 礼。(呀)

6 · 561 | 2·3 215 | 1 1 6561 | 5· 332 | 2·3 5 | 12161 |

无 上 道(啊) 宝(哎) 当

无 上 经(啊) 宝 当

无 上 师(啊) 宝 当

5 5632 | 1·2 325 | 3·2 121 | 0 35 | 6·561 | 2·3 215 |

愿(哪) 众 生(咧 哎)常 侍

愿(哪) 众 生(咧 哎)生 生

愿(哪) 众 生(咧 哎)学 最

1 1 6561 | 5·332 | 2·3 5 | 6 6123 | 1 16 53 |

天(哪) 尊(哪) 永 脱(呀)

世(哪) 世(啊) 得 闻(哪)

上(啊) 乘(啊) 不 落(啊)

2·35 | 561 615 | 3 35 | 6·123 :‖ 3 — | 3 0 ‖

轮(哪) 回。(哎)众 等 咚……咚

正(哪) 法。(哎)众 等

邪(呀) 见。

铛子 4/4 当 当 当 当 | 当当 当当 当 当 |

鼓 4/4 咚咚咚·咚咚咚咚·咚|咚咚咚咚咚咚咚咚·咚咚·咚|

当当 (当当) 当 当 | 当当 当 当当 当 |

咚咚咚咚咚咚咚咚·咚咚·咚| 咚咚咚·咚 咚咚 咚·咚|

当当 当 当 当 | 当 当 ……………… 0 |

咚咚 咚·咚 咚·咚咚 | 咚 咚 ………………0 ·咚|

当 当 当 当 | 当 — 当 — | 当当· 0 0 ‖

咚·咚咚·咚 咚咚 咚咚 | 咚 0 0 0 | 0 0 0 0 ‖

现时法事

《禅门日诵》中早课及晚课皆唱《三皈依》:

自归依佛 当愿众生 体解大道 发无上心

自归依法 当愿众生 深入经藏 智慧如海

自归依僧 当愿众生 统理大众 一切无碍

和南圣众……

胡耀据全国均同称《三皈依》与白马寺、少林寺北派《小皈依》词同曲异，成都寺院音乐中所载峨眉山西之词而曲调天一相同（《音乐研究》，1986）。

附记之《三皈依》佛一曲，至目前尚存，而词文与曲调已大有转变。

西安鼓乐，歌章内有《三皈依》，见李石根《西安鼓乐志稿·各主要鼓乐社的保留曲目》（1980 年）。

四生九有。同登華藏玄門。八難三途。共入毘盧性海

○自歸依佛。當願衆生。體解大道。發無上心。

○自歸依法。當願衆生。深入經藏。智慧如海。

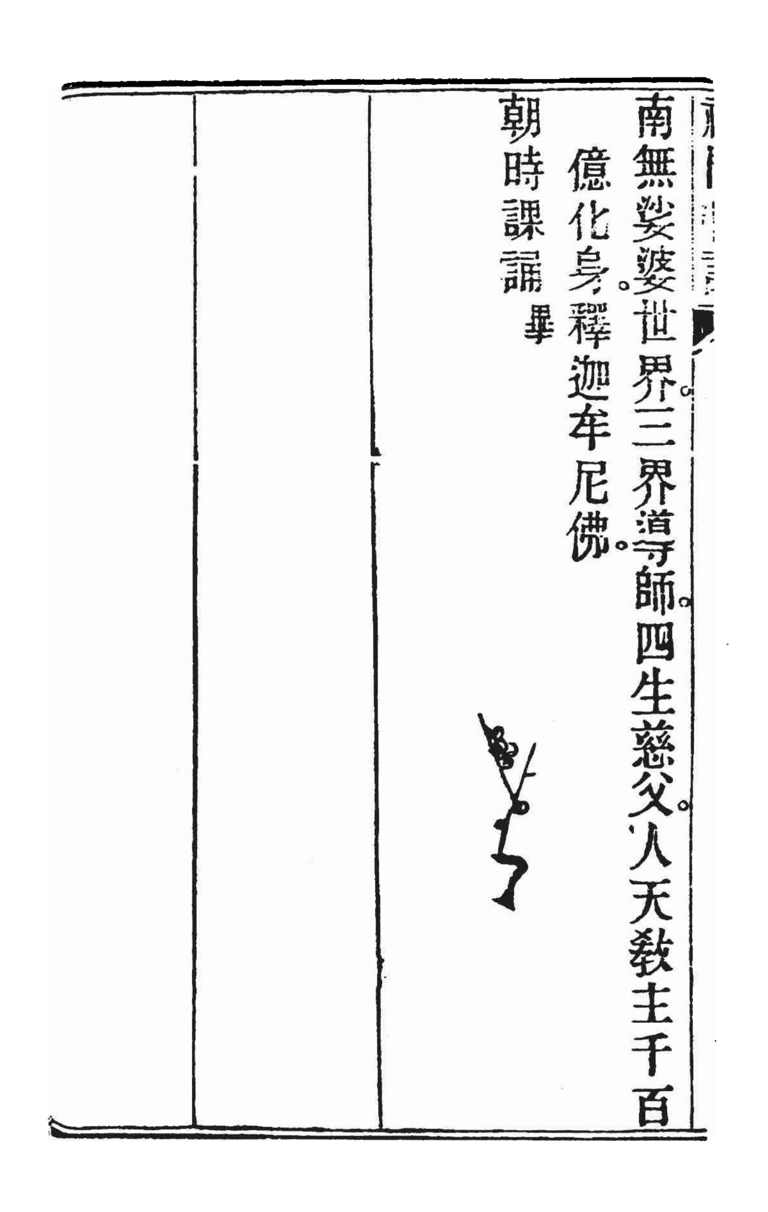
○自歸依僧。當願衆生。統理大衆。一切無礙。

和南聖衆。華嚴經與雲棲舊本皆稱自歸於其紹隆佛種發無上意亦準華嚴經中稱自歸依與體解大道發無上心者出之流通本皆通法也如不念三皈但念

南無一眞法界。湛寂圓融。豎窮三際。橫遍十方。清淨法身。毘盧遮那佛。

南無華藏世界。坐大寶華。得四無畏。妙德莊嚴。圓滿報身。盧舍那佛。

禪門日誦　三歸依　三三



南無娑婆世界三界導師。四生慈父。人天教主千百

億化身。釋迦牟尼佛。

朝時課誦 畢

附录二　陕西西安西仓鼓乐社《柳含烟》乐谱

这支《柳含烟》曲，是西安西仓鼓乐社大清康熙二十九年六月抄本，余铸传谱；由西安音乐学院曲云译谱并配词。毛文锡原词“几回攀折赠行人”，配词缺“攀折”二字。我们欣赏这首配乐歌辞，会自然地感到乐曲色彩和音调上的明显变化。用现代音乐的语言来说，这些和谐响亮的音韵，珠串在以

六一三六为主干音形成的稳定的小调式乐曲上，使全曲洋溢着诱人的生机，造成了和谐的音响与迷人的情境，给读者一种甜蜜的美学享受。

我们也可以从佛曲的民间性以及它在中国文学史上所占的地位，看到它真正的价值，得到它的社会地位和审美地位。至于佛曲的影响，可以说是既深且广的，到了宋代，在民间已经出现了如《九张机》一类的浅显通俗的作品。

柳含烟[①]

(53 | 3212 23 | 532 11 | 1) 35 61 | 6 56 153 |
河桥柳，占芳 春。

3·561653 3— 356— | 65 | 355·653 | 22— 35 |
映水含烟 拂露，几 回赠 行人，

6 653 | 3212 2315321 1 | 1(1233 | 5521 |
暗 伤 神。

232— | 23212 | 11—) 35616—56 | 165 3 35 |
乐府吹为 横 笛 曲，能使

616533 | 33561 65 | 335 5653 | 2 2—35 | 656 53 |
离肠断 续。不如 移 植在 金门， 近 天

321223 | 53211 | 1(561653 | 321223 | 53211 |
恩。

1) 131 56 | 5 53212225 | 765—532 | 6232 | 21 765— |
能使离 肠断 续。不 如 移植在 金 门，

5654 3212 | 3 (35 65 32 | 3 32 33 13) ‖
近 天 恩。

① 录自陕西省广播电台文艺部编：《古乐弦歌》二，油印本，24～25页。

梆含煙懺法彌陀佛各章

福寿堂《鼓段全本》(一)，宣统二年本月吉日立

福寿堂《鼓段全本》(二)，宣统二年本月吉日立

大三皈依

福寿堂《鼓段全本》（三），宣统二年本月吉日立

尾完了

福寿堂《鼓段全本》（四），宣统二年本月吉日立

柳含烟[①]

上调　　　　（忏法弥陀佛歌章）

4/4 3 2 3 | 3 — 2 1 | 2 12 5 — |

6 5 3 2 | 1 — 2 1 | 6 — 3 5 |

6 65 67 6 | 6 6 5 6 | i — 6 5 |

3 — 3 5 | 6 i 6 5 | 3 32 34 3 |

3 6 5 35 | 6 — 5 6 | i 7 6 5 |

3 23 56 5 | 5 i7 6535 | 2 2123 2 |

2 3 2 1 2 3 | 5 — 67 65 | 3 2 34 3 |

3 5 2 1 | 2 · 3 5 — | 6 5 3 2 |

1 — 2 1 | 6 — 26 12 | 3 — 26 12 |

3 — 26 12 | 3 53 23 2 | 2 — 2 1 |

2 35 2 1 | 6 — 3 5 | 6 65 67 6 |

6 6 5 656 | i — 6 5 | 3 — 3 5 |

① 李石根解读：原谱见福寿堂《鼓段全本》，宣统二年本月吉日立，原编号：鼓乐谱字第十八号。饶注：此曲只作歌章（伴奏）吹奏，故不宜多加新腔，亦不在坐乐与行乐中使用，由于过去僧人皆为鼓乐演奏者，故上附抄于鼓乐抄本之中，此二曲全为出家人诵经时，用笙、管、笛进行的伴奏曲调，故称歌章（或各章）。

6 17 6 5 | 3 32 34 3 | 3 65 35 |

6 — 5 6 | 1 7 6 5 | 3 23 56 5 |

5 17 65 35 | 2 21 23 2 | 2 31 23 |

5 — 67 65 | 3 32 34 3 | 3 5 2 161 |

2·3 5 — | 67 65 36 232 | 1 — 5 656 |

1 7 6 5 | 3 32 34 3 | 3 5 2 1 |

2·3 5 — | 67 65 36 232 | 1·6 1 — ‖

×× ×× × ×

大 三 皈 依①

尺调

4/4 1 — 57 65 | 1 2432 12 1ˇ | 51 65 4 35 |

2 21 23 2 | 2 3 61 5 | 23 21 615 6 |

6 1 1 61 | 2·3 51 65 32 | 1 — 121 56 |

① 李石根解读:原谱见福寿堂《鼓段全本》，宣统二年本月吉日立，原编号：鼓乐谱字第十八号。饶注：1. 此曲与道派鼓乐城隍庙安身绪谱相同，唯缺“行拍”。2. 此曲原抄本为僧派社所传。3. 此曲仅供诵经时笙、管、笛等乐器伴奏使用，故名歌章（各章）。

1 23 54 32 | 1 1″7 12 1 | 1″7 65 17 65 |

1 — 1″7 65 | 1 2432 12 1∨ | 6 5 65 6 |

6 5 5″7 65 | 1̇ 7 65 4 3 | 2 21 61 2 |

2 3 6 1̇ 5 | 23 21 65 6 | 6 12 1 — |

23 51̇ 65 32 | 1 — 121 65 | 1 23 54 32 |

1 17 12 1∨ | 1″7 65 17 65 | 1 — 1″7 65 |

1 2432 12 1∨ | 6 5 61̇ 21̇ | 5 — 35 23 |

5 2 35 32 | 1 12 1 — | 35 61̇ 5 — |

35 61̇ 5 · 6 | 23 21 65 6 | 6 12 1 — |

23 51̇ 65 32 | 1 — 17 65 | 1 23 54 32 |

1 — 1″7 1∨ | 1″7 65 17 65 | 1 — 1″7 65 |

1 2432 12 1∨ | 3 5 6 5 | 23 21 61 2 |

2 5 51̇ 56 | 1̇ — 65 43 | 2 21 61 2 |

2 35 61̇ 5 | 23 21 65 6 | 6 12 1 — |

23 51̇ 65 32 | 1 — 1″7 65 | 1 2432 12 1 |

敦煌词劄记

近见周绍良兄寄来《敦煌文学作品选》68页《菩萨蛮·枕前发尽千般愿》一首。解题引《敦煌曲初探》云："此卷背后录'壬午年龙兴寺僧学便物'字样，据《佛祖统纪》五三'玄宗敕天下诸郡，建开元寺、龙兴寺'。天宝元年乃壬午，此字据可能写于天宝元年，故此词可能为历史上最古之《菩萨蛮》。"今按此词原纸《菩萨蛮》写作"卄卄冨"。我在英京曾摩挲原件，是一粗黄纸，书手应该是龙兴寺僧愿学，所记时间是"壬午年三月卅日"。此处人名漏去一"愿"字。天宝元年壬午三月仅得二十九日，而是纸分明记"三月卅日"，当应是贞元十八年之壬午。我在《敦煌曲》190页已加以辨正，林玫仪亦赞成是说，任老近时在《总编》亦已改正前说了，认为我是对的，不应再沿前误！至此词末二句作"休即未能休，且待三更见日头"。原纸显然是作"日头"，我久已订正。高国藩君仍沿王《集》及《校录》作"月头"，并加上不正确的注解，似可不必。

以上《菩萨蛮》。

《旧唐书》本纪十四云：

> 宪宗元和四年（公元809年）夏四月……武功人张英奴撰《回波辞》惑众，杖杀之。

可惜《通鉴》不载此事，其文字不见流传。

S·四二七七号的王梵志诗，四十二行，存诗二十三首，现已得知与苏京L·一四五六号题王梵志诗一百一十首，原是一卷之折。[①] S卷最末一首结句云“五内无六贼”，与L卷前内有句“□思除六贼”，正相衔接。苏京法忍写卷在第十七行有题目云“王梵志《回波乐》”六字，其第七十五首起句云：“回波来时大（六）贼，不如持心断惑。”“来时”可能应作“尔时”。此首为六言十二句，自然可说是《回波乐》。以下第七十六首至八十一首都是六言，或八句或十二句，但起句都没有用“回波尔时”四字，是否亦属于《回波乐》，却很难说。任书收录之作为七辞一组，是有问题的。这可证明并不如《唐声诗》所肯定为六言四句格，及开端却不离“回波尔时”四字之定型。法忍于大历六年（公元771年）五月□日抄王梵志诗一百一十首，其中仅有一首用“回波来时”四字，其事在张英奴作《回波辞》之前三十八年，大概开元时《回波乐》已甚流行。题王梵志诗撰者非出一人，亦非一时之作，杂凑成章，间亦偶一用是体。元和间张英奴所作的《回波辞》，不知内容怎样？亦可能即以“回波尔时”起句。这一条资料从未见人引用，故附记之以供研究。

以上《回波辞》。

原载《九州学刊》，1992年第4卷第4期

《怨春闺》（P·二七四八）一首，为余所发现，敦煌曲中罕见之佳制，其中“含笑阖、轻轻骂”一句，间有异议。

任老《总编》改阖字为觑，谓“作阖不可解”。按原文分明是阖，盖承上文“频频出户”句而来，文气衔接，阖谓阖户也。上文已有户字，故下面用作动词之阖，其object自可省略。此词擅用叠字如频频、嘶嘶、轻轻，凡三处叠字，尽佻皮之能事，具修辞技巧之工，开后来李易安《声声慢》之先路。阖户字眼本诸《易系辞》“阖户谓之坤”，绰有来历。倘如任说改阖为觑，索然无味，尤与原卷不合，不可从。

以上《怨春闺》。

1995年8月

---

① 参见朱凤玉：《S·四二七七残卷校释》，载《敦煌学》第十二辑。

“唐词”辨正

一、为“唐词”进一解

学术愈辨愈明；亦有求之过深，横生枝节，支离漫衍，如治丝而益纷者。近时学术界对于“唐词”的新说即是其中之一例，有重新检讨之必要。由于敦煌石窟所出《云谣集杂曲子》是一部有关倚声的总集，说者目为词集的大辂椎轮，它却用“杂曲子”三字来命名，并没有使用“词”字，亦不称曰“曲子词”，于是引出一些新的说法。

任半塘在《敦煌歌辞总编》的例言中，开宗明义便说道：

> 此编坚决肃清“宋帽唐头”之“唐词”意识，而尊重历史，用“唐曲子”及“唐大曲”两种名称代之。

他毫无余地要取消“唐词”这一名称，肆力抨击自王国维以来使用“唐词”一名的诸家，他的理由是这样的：

> 夫“词”，乃赵宋杂言歌辞体之专名也。蒋氏（礼鸿）倘认《云谣·凤归云》等之体即赵宋之“词”，即赵宋有词并盛行时，唐人逝矣！逝

矣！安从预晓预行此体，而规杌之欤？故“敦煌词”一名立足不稳，王国维误人！“云谣集”三字下原本写“杂曲子”，唐人用对大曲言，不云“云谣集曲子词”。“曲子词”初盛唐有之，此名始见《花间集》序。王重民误认伯二八三八既写于朱梁间，《云谣》各辞即作于朱梁间，故借用晚唐五代达官贵人自命作之“曲子词”名，以名唐代民间作品，已觉未合。而《云谣》诸作中，国人早已识其有盛唐作品在，今复肯定其数，且在半数之上，顾尚可贸贸然舍弃原选原写之名，而妄易以二百年后始见之名乎？①

他批评蒋氏不用《云谣集杂曲子》原名而易称为“敦煌词”之不妥。他认为“词”是赵宋杂言体的专名，不可用以称《云谣集》中的作品。可是，吾人应该注意：把倚声之作称之为“词”，是否专限于“赵宋”一代？唐人果真从未有这一称谓吗？至于使用“唐词”一名，如果始于王国维，才能说人们受到王氏所误。任氏自己明知“曲子词”三字见于《花间集》序，而“曲子词”一名分明带有“词”字，其文出于五代时《花间集》词作者之一欧阳炯之手；其事已在赵宋之前，单就这一点来推敲，安得谓“词”字为赵宋所专有？岂非自陷于矛盾乎？他偏偏要责备王国维在《人间词话》中有一总概念曰“唐词”，谓：“王氏见《凤归云》二首、《天仙子》一首而已，即出其自己创造之‘唐词’概念，以强加于唐代民间之作品，可乎？”这样说来，他认为“唐词”这一概念是出于王国维的创造，故推说各家都为王氏所误。实则，这是一个毫无根据的主观论点！我们试看朱竹垞《词综》卷一，早就列出“唐词”六十八首。在朱氏之前，万历年间，常州人董逢元辑有《唐词纪》十六卷，虽然《四库提要》对这书没有好评，但他分明已使用“唐词”一名，可知在明代早已出现了！其他不必多事征引，这可证明“唐词”概念绝不是王国维始作俑的！

唐五代人的著作中，许多地方都提到“词”字。《花间集》词另一作者孙光宪，他的《北梦琐言》，便称温庭筠的集名《金荃集》为“词”，原文如下：

其词有《金荃集》，取其香而软也。②

① 94页。

② 龙沐勋《词体之演进》引《北梦琐言》，但不见于该书林艾园校本。

温飞卿的作品，在刘昫的《旧唐书》本传中称他：

能逐弦吹之音，为侧艳之词。①

这些都用“词”字来概括温氏的作品，而不称之曰曲子或杂曲子。至于“曲子词”一名，除《花间集》序之外，孙光宪《北梦琐言》亦说：

晋相和凝少时为曲子词，布于汴洛。洎入相……终为艳词玷之。契丹入夷门，号为曲子相公。②

他的书中，屡屡用“词”字，如记：

唐路侍中岩……镇成都日……以宫妓行云等十人侍宴。移镇渚宫日，于合江亭离筵赠行云等《感恩多》词，有“离魂何处断，烟雨江南岸”。至今倡楼也。③

《花间集》中牛峤有《感恩多》二首，此断句应是发端二句。又记：

天复三年，昭宗移都东洛，既入华州，百姓呼万岁。……沿路有《思帝乡》之词，乃曰：纥干山头冻杀雀，何不飞去生处乐？况我此行悠悠，未知落在何所。

可见唐末五代时，“词”字已甚通用。他所载录有《感恩多》词、《思帝乡》词诸断句。林大椿书，昭宗仅录四首，无此《思帝乡》词。查温飞卿、韦庄都有《思帝乡》，押平韵，句式与此不同。光宪于后唐明宗天成初，至江陵，历事荆南高氏三世。此书即在荆南时所作，与欧阳炯同时，二人不约而同都使用“曲子词”一名。

再验之敦煌写卷中，不少大曲、曲子在曲名之下多系有“词”字，如S·三二七一卷内题：

① 卷一一九下，据百衲本影印明闻人诠的覆宋本。

② 卷六，一一〇条。

③ 卷三，三二条。

《泛龙洲》词

《郑郎子》词

《水调》词

《乐世》词

S·六五一七题：

《剑器》词[①]

任氏《校录》都把各“词”字删去，是不忠实的！

其实，“词”字的使用，唐人在宴会时亦常见之，唐孟棨《本事诗·沈佺期》条云：

尝内宴，郡臣皆歌《回波罗》，中宗命群臣撰词起舞。佺期词曰：回波尔时佺期，流离岭外生归。身名已蒙齿录，袍笏未复牙绯。[②]

孟棨书自序题光启二年唐司勋郎中，他乃是僖宗时人。《回波罗》即《回波乐》，此称为“词”而不称“曲子”。又唐昭宗所写的曲子，在《旧唐书·本纪》都称之为“词”，如云：

送御制《杨柳枝》词五首赐之[③]。

令乐工唱御制《菩萨蛮》词。

于曲子名目下加一“词”字，标明这种作品是“词”，在唐人著述中，时时可以见到。

白居易《醉吟先生传》：

---

① 参见拙作《敦煌曲》，41页。

② 津逮秘书本。

③ “之”指朱全忠。

又命小妓歌《杨柳枝》新词十数章，放情自娱。[1]

白氏《杨柳枝》共有十首，所谓“古歌旧曲君休听，听取新翻《杨柳枝》”是也[2]，他自称为新“词”。范摅的《云溪友议》云：

裴郎中诚，晋国公次子也，足情调，善谈谐。举子温岐为友，好作歌曲，迄今饮席，多是其词焉。裴君既入台，而为三院所谑曰：“能为淫艳之歌，有异清洁之士也。”裴君《南歌子》词云：“不是厨中弗，争如炙里心，井边银钏落，展转恨还深。”又曰：“不信长相忆，抬头问取天。风吹荷叶动，无夜不摇莲。”又曰：“簳蠵为红烛，情知不自由。细丝斜结网，争奈眼相钩。”二人又为新添声《杨柳枝》词，饮筵竞唱其词而打令也。词云：“思量大是恶因缘，只得相看不得怜。愿作琵琶槽那畔，美人长抱在胸前。”又曰：“独房莲子没人看，偷折莲时命也拼。若有所由来借问，但道偷莲是下官。”温岐曰：“一尺深红朦曲尘，旧物天生如此新。合欢桃核终堪恨，里许元来别有人。”又曰：“井底点灯深烛伊，共郎长行莫围棋。玲珑骰子安红豆，入骨相思知不知？”胡州崔郎中刍言，初为越副戎，宴席中有周德华。德华者，乃刘采春女也。虽罗唝之歌，不及其母，而《杨柳枝》词，采春难及。崔副车宠爱之异，将至京洛。后豪门女弟子从其学者众矣。温、裴所称歌曲，请德华一陈音韵，以为浮艳之美，德华终不取焉。[3]

范摅，吴人。《唐书·艺文志》注称为咸通时人，他居住会稽若耶溪，与方干同时。[4] 他和温飞卿的时代相接，这段记载，其中用若干个“词”字，可注意者四事：

（1）指裴诚、温岐所作的歌曲为“词”。

（2）在词牌下附加“词”字，如《南歌子》词、新添声《杨柳枝》词、《杨柳枝》词是。

（3）饮筵所唱曰词，同时亦是打令。

---

① 宋刊《白氏长庆集》卷十。

② 见《唐五代词》，33 页。

③ 上海涵芬楼影印常熟瞿氏铁琴铜剑楼藏明刊本。

④ 参见余嘉锡《四库提要辨证》卷十七，1023 页。

（4）二人的作品，都称“词云”、“词曰”。

《云溪友议》这条材料，非常重要，完全没有用“曲子”二字，都称曰“词”，足见这时作为歌曲的“词”，不但应运茁长，而且成为新文体了。证之《乐府纪闻》所述：

宣宗爱唱《菩萨蛮》词，令狐绹假庭筠手，撰二十阕以进。

温飞卿时，“词”的名称，已很通行，和“曲子”一样都可使用。这与“曲子”名称在五代与北宋时并行不悖，完全一样，故和凝可被称为“曲子相公”，柳永《乐章集》内尚保存“续添曲子”，情形正相同。

由上举事实来看，我们不能咬定“词”是赵宋的产物，只有宋人的作品才可叫做“词”。从晚唐到五代，“词”与“曲子词”均同样被人广泛派上用场，何必强分畛域，硬说唐代只有“曲子”而没有“词”呢！

裴諴的《南歌子》词是五言四句的齐言体，如范摅说，分明为“词”。敦煌所出P·三八三六的杂言长短句体的《南歌子》，文云：“夜夜长相忆，知君思我无？……漫画眉如柳，虚匀脸上莲。……天天天。因何用以偏。”遣词命意，仿佛从裴諴句子而来，其间关系如何？还有待我们去寻思玩味。

《杨柳枝》到元代还被称为“令曲”，元时胡三省《通鉴》注云：

《杨柳枝》即今之令曲也。今之曲如《清平乐》、《水调歌》、《柘枝》、《菩萨蛮》、《八声甘州》，皆唐季之余声。又唐人多赋《杨柳枝》，皆七言四绝，相传以为出于开元梨园乐章。[1]

可见元人仍称《杨柳枝》曰令曲，与范摅所说“《杨柳枝》，词而打令也”，正是一样。唐人的《杨柳枝》以陈子昂所作“万里长江一带开，岸边杨柳几千栽。锦帆未落干戈起，惆怅龙舟去不回”一首为最早，咏隋炀帝事。[2]裴、温的新添声《杨柳枝》仍是齐言七绝，唱时只是添助声而不添字。唯敦煌P·二八〇九及桥川藏本的《杨柳枝》作七四七五七四七五句式，则为添字，其文如下：

---

① 标点本，8604页。

② 林大椿《唐五代词》失载。

春去春来春复春　　寒暑来频。
月生月尽月还新　　又被老催人。
只见庭前千岁月　　长在长存。
不见堂上百年人　　尽总化为尘。

如果把七字句写作大字来读，两两对偶，自成为一首绝句，其他都是衬字。顾夐的《杨柳枝》作七三七三七三七三句式，亦与此异。从写作技巧论，远不及是篇之婉媚动人，可惜如此佳篇竟不知出于谁氏之手。

任半塘之书，废去“词”字不用，而改称曰“歌辞”，他强调主声而不主文的立场，非常坚决。需知敦煌所出的歌曲，未必统统合乐，实则歌词与乐曲本为二事。胡三省在后周显德七年下注云：

广顺中，太宰卿边蔚奏：敕定前件祠祭、朝命舞名、乐曲歌词，寺司合有簿籍。伏恐所令与新法曲调，声韵不叶，请下太常寺检详校试。若或乖舛，请本寺依新法声调，别撰乐章、舞曲，令歌者诵习，从之。[①]

胡氏引边蔚语，实出自后周显德时兵部尚书张昭的奏议，他加以节录。从上列边蔚的奏章，可以看出乐曲与歌词事实分开，则“歌词”也者，只是可以讴唱的文词，而未必合乐。后周时有“新法曲调”，与“别撰乐章”的整理工作。所谓“乐章”，唐协律郎徐景安著有《历代乐仪》三十卷，王应麟于《玉海》卷一〇五称这书第十卷题曰“乐章文谱”，有解说云：“乐章者，声诗也。”任氏著《唐声诗》一书，追寻“声诗”一名的来历，最早即溯源到徐氏此语。如徐说，声诗即是乐章，后周整理之乐章，曾合新法曲声调加以比勘检校。上文引胡注，谓《杨柳枝》出于开元梨园乐章，是乐章与入乐之大曲、曲子有密切关系，故后来柳永称其集曰《乐章集》，具见“歌词”与“乐曲”、“乐章”含义大有出入。《杨柳枝》原是梨园的乐章，在盛唐时，乐章实为“词”之前身，任氏力讥唐词意识之不符合历史，不知令词亦即乐章，打令可称曰“令词”，令下加“词”字，与曲子之称“曲子词”，在曲子下加一“词”字，词儿的结构同例，何必胶柱刻舟，徒滋烦扰，故附为厘正，非好辩也。

① 标点本，9594 页。

二、“唐词”再辨

近年词学界兴起一派新的论点：由于敦煌写卷所出的《云谣集》，标题曰“杂曲子”，因此，有人倡议唐代但称“曲子”、“大曲”，未有“词”的名称。近见《词学》第六期，夏瞿禅翁纪念特辑中，任半塘大声疾呼地指责夏老，并提出“坚决废除唐词”一名号。他说：“唐词是宋人喊出来的！”又说：“依调填词的词，并非始于北宋。初唐李靖早有七百首格调一律的《兵要望江南》。”作为倚声的“词”字是否在唐代完全没有出现？关于这一问题，我在1989年第11期的《明报月刊》，已经写了一篇《为“唐词”进一解》，给以澄清。后来，我又把台湾“中央”图书馆所藏旧抄本《李卫公望江南》一书，加以整理，由新文丰出版公司印行。此书共有七百二十六首，内容非常杂乱。和张璋、黄畬二人合编的《全唐五代词》中卷所收的《兵要望江南》比较，增加了二四一首之多，可说是托名李靖的各式各样《望江南》的大杂烩。这书编成必在宋代，不能够视为李靖的作品。我在该书序录已指出，宋代目录书所著录的有下列各种不同的《望江南》：

王永昭《望江南风角集》二卷（见《宋史·艺文志·五行类》）。

包真君《望江南词》一卷（《崇文总目》作《道术望江南》一卷）。

《周易断卦梦江南》一卷（见《崇文总目》及郑樵《通志》）。

《大道梦江南》（见《绍兴四库阙书目》）。

查题名李卫公的《望江南》书中，《风角》列在第二，共三十二首之多；《周易占候》二十一首，列于第二十六。我怀疑这本书实际即是把宋时流传的那些作为占验歌诀使用的《望江南》，集合在一起。这本书的前面有一篇跋文题曰：“（梁）贞明三年中，休安刘剥剥谨跋。”这里重复了一个“剥”字，“剥”实是“鄩”之误。刘鄩是密州安丘人，梁的大将，新、旧《五代史》都有他的专传。这一跋文是出于伪托。

这本题《李卫公望江南》的印行，人们可以明白真相，可以知悉这书所收录的不同时期不同主题的《望江南》内容如何构成的过程，它决不可能是初唐人的作品。

1990年五月，我在哈佛大学东亚系作过一次演讲，谈到曲子词另有实用

性一路，其中大部分是应该隶属于杂文学范畴，不能随便作纯文学来看待。这批七百余首的《望江南》，便是一最重要的例子。这说明曲子词被作为实用歌诀工具时混乱及芜杂的程度。

我们不能鲁莽灭裂地把这些《望江南》统统看作李靖的作品，还有待于仔细研究，哪可贸然便断言唐初李靖已经写出了数百首的《望江南》！这本书的出版，除了提供五行术数早期的歌诀性质的倚声作品资料之外，对于曲子词的起源实际情况的了解，我想应该有相当的帮助。

尚有进者，五代时，能词的国君，南唐二主，众所周知，其他工于旖旎曲子，还有后唐庄宗李存勖。《五代史补》说：

> 庄宗为公子，雅好音律，又能自撰曲子词。其后凡用军，前后队伍，皆以所撰词授之，使揭声而唱，谓之“御制”。至于入阵，不论胜负，马头才转，则众歌齐作。

任氏以为庄宗只是一个武夫，何能写出“风流旖旎”一类绮靡之音？他既误把分明标题曰“御制”的《内家娇》，说成为唐玄宗咏杨太真之作；他为了欲否定《五代史补》所确指当日李存勖的作品有“御制”之称一说，竟谓：“将《内家娇》视为庄宗御制之临阵军歌，则坚决不同意者，首先当为庄宗李存勖本人。”他花了许多篇幅，谈这一问题，竟忘记了《尊前集》中收庄宗的词有四首之多，像“长记欲别时，和泪出门相送”的《忆仙姿》（即《如梦令》），“画楼月影寒，西风吹罗幕”的《一叶落》，风格几乎与韦庄、秦观的作品，可相伯仲。苏轼《如梦令》序云：“此曲本唐庄宗制，名《忆仙姿》，嫌其名不雅，故改为《如梦令》。盖庄宗作此词，卒章云：‘如梦如梦，和泪出门相送。’因取以为名云。”按东坡略有误记，宋人以为即出庄宗之手，这二首亦收入朱彝尊编的《词综》。庄宗行世之佳制，竟是抒情之作，没有什么军歌被流传下来。任氏认为庄宗只能写作军歌之“男声”，纯是偏见；连《尊前集》、《词综》都未及检读，疏忽至此，令人骇怪！

《总编》书中有许多标新立异的怪说，试举一例：在S·三二九号里有一首《木兰花》的曲子，虽只有“曲子名”三字，没有记明《木兰花》的调名，但从句式看来和辞中有“木兰花一堕”之句，必是《调寄木兰花》，毫无疑问。试录其辞如下：

十年五岁相看过。为道木兰花一堕。九天原（愿）地觅将来，余将后远（院）深处坐。 又见胡牒（蝶）千千个。由（游）住尖（檐）良（梁）不敢坐（侳）。傍人不乃（耐）苦项须，恐怕春风斩断我。

这是一首白描之作，十分生动，敦煌曲子词中罕见的佳构。任书从字形、音的近似，多作改订。如把“堕”改为“朵”、“愿地”改作“远地”之类，全出于臆改。“花一堕”指花萎谢，意思更深一层，“愿地”的“地”是语助，“愿地”和词曲常见的“坐地”、“立地”语例一样，原自通顺。只是“坐”字复出，《广韵》三十九过：“侳，安也。”我疑心第二个坐字读为侳，即谓飞来飞去不能安定下来。任说“蝶”字作“牒”，字形和卷中“虞侯”下面草书牒字同，证明借牒为蝶，这是对的。“尖”音近檐，“良”借为“梁”，这些都是我的忖测，“项须”二字不可解，或有写误，任氏改作“相须”。我的校勘方法，尽量保存原貌，不欲任意逞臆妄改。这首的最后一句警句引起许多议论，任氏解说道：

右辞写一少女被掠，患难中之危急心情。反映社会现实，录下奴隶痛苦，远非花间人物陷在荒淫腐朽生活者比，极可贵！

又引王悠然《序余偶记》云：

看来她是十五岁的女孩，被人自远地拘来，深深关锁，都无自由，她闷对一树盛开的玉兰，那无知的蝴蝶，纷纷扰扰，似还自由。……她生怕遭到春风的处决，和花同尽！春风对万物何尝都是哺育？生机中原正寓杀机：这样话，文人歌辞中见过么？编者[①]责“词学究”们，知要花间，不知要民间，两“间”区别究在何处？曰：正在此耳！《花间》五百首内，能见此一“斩”字否？从来未见，亦不能见。

这首曲子竟被看成奴隶社会的写照，由于解者头脑里装满了奴隶……一类的字眼，词中的主角便给划定身份，看来不免滑稽可笑！王氏还绘影绘声，说这个女孩被人深深关锁着。文学作品可以很主观地作种种不同的看法，但

① 按指任氏。

这样肯定却是太大胆了！不知“斩春风”的句子乃是释家们常用的字眼。日本五山时期的诗僧雪村友梅的《岷峨集》中，他二十四岁时在蜀狱中偈便有“电光影里斩春风”之句，记得法国戴密微（P. Demiéville）教授著有关于僧徒临终诗的法译，第一首便举出六朝时僧人的诗句已有“斩春风”之语，这书不在手头，以后当再为补述。禅诗里斩断葛藤一类说话非常普遍，“斩”字毫无奇特之处。春风可斩人，亦可以为人所斩，主动、被动，诗家尽可任意抒写来表现他的文学技巧。至于词中主角是怎样一个人？是男是女？是僧徒是奴隶？则无从下断语。禅僧的作品往往惯用俗语，但不能完全说是来自民间，又何必扬此抑彼，无端为“两间”筑起一道莫须有的防线来自找麻烦呢！

五代北宋之际，《木兰花》一调有时被用作挽歌。《湘山野录》云：“钱思公谪居汉东，日撰一曲：城上风光莺语乱，城下烟波春拍岸。……挽铎中歌《木兰花》，引绋为送。”钱惟演是吴越王钱俶之子，仕宋卒谥曰思。从这里记载，《木兰花》可在引绋送葬时唱出。细玩S·三二九这首词意：先说时日相看已消逝而去，花亦萎谢了。茫茫宇宙里，希望寻觅遥远的未来，只好在后园呆坐等待着！（眼看）无数成千上万的蝴蝶，在檐际梁间飞来飞去，不能够安栖（勾引起无限的感触）。纵使旁人不耐（耐是愿辞）而苦苦相须（扶持之意），恐怕春风还是要斩断我的！寻绎曲子深意，似在慨叹无常。人是不能免于一死的降临，用“春风斩断”来作象征手法，故这首很可能即是送殡时唱的《木兰花》，是很适宜作为挽歌用的。我这一揣测，也许不无是处，不妨提出来，请大家指正。

这一首情意缠绵悱恻，虽无《花间》一般镂云篩月的丽句，但蝴蝶千个，仍然是充满“独殊机杼之功”（欧阳炯《花间集》序语）的巧思。“花间”二字五代人常用之，花蕊夫人宫词有“进入花间一阵香”之句。好的曲子，不必限于《花间集》或《云谣集》，这首的意境既不是《花间》所有，更不是《云谣集》中所有，应该特别加以表彰。花间与民间何有绝对的界限？《花间集》所以为人重视，由于当时只有这一部总集流传之故，我们又何必以今人的心态来对它妄加菲薄，而大作翻案文章！我们看元代以“无一点尘俗气可置之陶、韦间”的倪云林高士，他有时还欣赏《花间集》，他在《水仙子（因观《花间集》作）》一首，亦会吟出“绣帘风暖春醒，烟草黏飞絮，蛛丝罥落英。无限伤情！”的句子哩！

三、关于“斩春风”的出典

上文谈及敦煌曲子《木兰花》里面有一句“恐怕春风斩断我”，是依据六朝时僧人临终诗“斩春风”之语。执笔时，只凭记忆，未注明出典。查此语乃见《景德传灯录》卷二十七《诸方杂举征拈代别语》一项目之下，诸禅师讨论僧肇逸事：

或问僧：“承闻大德讲得《肇论》是否？”曰：“不敢。”曰：“肇有物不迁义是否？”曰：“是。”或人遂以茶盏就地扑破，曰：“遮个是迁不迁？”无对。

因此在该项之中，另有二条再说及僧肇，其一云：

僧肇法师遭秦主难，临就刑，说偈曰：“四大元无主，五阴本来空。将头临白刃，犹似斩春风。”

注引玄沙云：“大小肇法师，临死犹寐语。”[①]

这即是“斩春风”一语的来历。我又说过“斩”字没有什么奇特之处。兹再举《传灯录》同卷中一条语录为证：

罽宾国王秉剑诣师子尊者前，问曰：“师得蕴空否？”师曰：“已得蕴空。”曰：“既得蕴空，离生死否？”师曰：“已离生死。”曰：“既离生死，就师乞头，还得否？”师曰：“身非我有，岂况于头！”王便斩之，出白乳。王臂自堕。

注言：

玄觉征云：“且道斩著斩不著。”玄师初受请住梅谿场普应院，中间迁住玄沙山，自是天下丛林海众皆望风而宾之。闽帅王公（按或指王审知）

① 《大正藏》五十一册，435页。

请演无上乘，待以师礼，学徒余八百，室户不备。师上堂良久，谓众曰："我为汝得澈困也还会麽?"僧问："寂寂无言时如何?"师曰："寱语作麽?"

下面还说："不消个蹼（瞌）睡寱语便屈却去。"可见"寱语"一词是他的口头禅。玄沙于梁开平二年十一月示寂，年七十四，他是晚唐五代初期时人，他对僧肇此偈有"梦呓语"的批评，可知"犹似斩春风"一句在当时禅林极为流行。敦煌S·三二九曲子"恐怕春风斩断我"之句，同卷中有"大顺三载壬子岁二月　日"字样，大顺乃唐昭宗的第三年（公元892年），写本年代和此偈传诵于禅林，时间情况正相符合。慧皎《高僧传》卷五《僧肇传》，只说"肇于晋义熙十年卒于长安，春秋三十有一矣"，但没有提到这一临终诗。我说"六朝时僧人"，应该改正作"东晋"才是。

至于法国戴密微(P. Demiéville）教授所著的《汉人临终诗》（*Poems Chinois d'avant la mort*）[①]，对僧肇此诗的法译，把"似斩春风"译作 pour decapiter le vent du printemps，何等漂亮！书中汉文"四大元无主"句，"元"字误写，应正作"之"。

检《佛教典籍选刊》本宋代普济的《五灯会元》卷六收有僧肇法师临刑说偈"犹似斩春风"此条，厕于唐末禅月贯休之前，苏渊雷点校，此条注语引作"玄妙"云云（公元345年），普济似乎不识僧肇为何人，故把他列于《未详法嗣》项目之下。《肇论》在宋代，已有释文才著《新疏游刃》，现存有万历刻本，但流行不广。至于点校本之"玄妙"，分明为"玄沙"之误，故为指出。校书如扫落叶，可见读书之不易。昔人云：日省误书，亦是一适。可惜今人没有这种闲情，却免于错误，是不容易的。

附记

唐代究竟有没有"词"，是文学史上的一件大事，理应辨明。作者曾撰文三次，在香港《明报月刊》1989年11月号、1990年12月号、1991年2月号发表。现在将三篇合为一篇，加以修订。

原载《九州学刊》，1992年第4卷第4期

① 1984年，巴黎出版。

法藏敦煌曲子词四种解说

一、《云谣集》

P·二八三八原为一长卷，《云谣集》三十首即写于中和四年（公元884年）沙州上座体圆等牒之背，金山国时代《庆幡文》、《开经文》等之后①，可视作是集抄写年代之上限，当不能早于张承奉称金山国天子之年，与《花间集》之有孟昶后蜀广政三年（公元940年）欧阳炯序相较，犹在其前，自为现在所知杂曲子词最早之总集。

伦敦S·一四四一亦为《云谣集》，抄于王伯玙著之《励忠节钞》之卷背。标题同称"《云谣集杂曲子》共三十首"，实际只抄《凤归云》等十八首。末阕《倾杯乐》只写词牌名，到此而止（参见本文所附图一一三）。法京此卷亦题曰"《云谣集杂曲子》共三十首"，实仅得十四首，亦非全帙。以斯、伯两卷相合，去其重复，正符三十之数。

此卷起《凤归云》、《闺怨》二首，出一人手笔。以下接《倾杯乐》，乃出另一人所书。第一首《凤归云》词牌下"衖"乃是"闺"字，潘重规写作"街"，误。第二首题《又怨》，"怨"即"怨"字。拙著《敦煌曲》61页注四校云："斯、伯两卷俱题作《凤归云·衖》，'衖'乃'闺'字，写卷'门'字

① 参见《法京所藏敦煌群书及书法题记》牒状卷。

图一 S·一四四一《云谣集》(一)

图二　S.—四四一《云谣集》(二)

图三 S·一四四一《云谣集》(三)

多作'彷'，《闺怨》为二词共用之题目，盖一题分写两处。"前人亦有连续作"凤归云徧"，"徧"字是"闺"之误认。

此卷向来校订者多家，多喜随文义轻改，殊有未妥。内有假借字，如以"榭"为"麝"，借"拦"为"兰"。有自行改字，如"麽"，原作"磨"，继改为"麽"。有确为误字者，如"明如刀割"与下句"口似珠丹"互为对文，"明"字自是"眼"之写讹，另一首有"两眼如刀"语可证。

有较为特出之例，如《抛毬乐》"珠泪芬芬湿绮罗"，借"芬"为"纷"，先秦书已有之，如《墨子·经说》篇："义志以天下为芬。"王闿运云："芬即纷字。"《老子道经》第四章："解其芬。"马王堆乙本作"芬"，甲本作"纷"，是其证。[①]

又斯本《天仙子》第一首《畨烂漫》，《竹枝子》第一首《只是焚畨祷告天》。"畨"字从"田"，即是"香"字。日本天历二年（公元948年）写本《汉书·扬雄传》"飏晔晔之芬苓"句，注引晋灼云"慜屈原光畨"。颜师古注："苓畨，草名也。""香"字亦作"畨"[②]，与此本同。

此卷向来已有不少影本，计巴黎刊之《敦煌曲》，台湾印行之《云谣集新书》、《敦煌词话》，皆不如本书依原大印出之精，故历来印行之《云谣集》，当以本书为最善。

二、词五首

P·三九九四抄五代曲子词五首。其中《更漏长》即《更漏子》，《鱼美人》即《虞美人》。《更漏子》第一首是欧阳□作，与林大椿编《唐五代词》203页所收《更漏子》颇有歧异，"秋夜露"作"秋夜水"，"尘镜彩鸾孤"作"镜尘鸾影孤"。

《更漏子》第二首是温庭筠作，绍兴本《花间集》卷一所收，"玉炉香"作"金鸭香"，"红蟵泪"，作"红臈泪"[③]，"眉翠薄"，作"眉翠尽"，"夜长"作"夜来"，甚多异文。

此写本"漏"作"漏"，"华"作"莗"，"壶"作"茥"，皆别体。

字极拙重健拔，在欧、柳之间，毫锋取势，可与王寀《汝帖》第十二卷

① 参见黄生：《字诂义府合按》，20页《字诂纷、雰》条。

② 据京都帝国大学影印本。

③ 臈即腊俗字，蟵为蜡俗字，见《广韵》入声二十八盍。宋本为是。

所收李后主书、《江行初雪》画卷赵幹题字①相颉颃，可定为五代时书风，在书法史上应为极难得之妙品。

三、词三首

P·三三三三原一纸，抄《菩萨蛮》二首及《谒金门》一首。《菩萨蛮》第一首“条递”即“迢递”。“摽蒡不渐亭”之“渐亭”即“暂停”，二字易明，“摽蒡”似是“摽劳”，或读作“漂流”。

第二首“斈钊工书苦”自是“学剑攻书苦”，“攻”省作“工”。“壄雪冣飞茨”句问题最多。茨即“萤”。“冣”即“最”，读为“聚”。“壄”即“壄”字。《说文》十四篇下，厽部“垒”字下云：“絫，壄也。”俗作“垒”。段玉裁注：“积壄为墙曰垒”。“壄”有“积壄”义。

此句用车胤苦学典故，车胤事见《晋书》卷八十三本传。P·二五二四号类书《劝学》有《聚萤》条，注云：“车胤，字武子。家贫无油，绢袋盛数十萤读书，冬即映雪。”② 又P·二七四八《古贤集》有“车胤聚萤时影（映）雪”句。《全芳备祖》有韩境序云：“不知萤几聚，雪几映。”此词“壄雪最飞茨”即“积雪聚飞萤”之意。任二北读“壄”为“堑”，于义不合。“吕年”当读“累年”，任校作“多年”，亦非。“偷光路”，任氏读“路”为“露”，是。③

《谒金门》一首，亦见P·三八二一（参见本文所附图四），两本对校，颇多异文：

P·三三三三	P·三八二一	
常伏气	长伏气	
蓬莱宫	蓬莱山	“莱”，“莱”之误
录竹桃花	缘竹桃花	“录”、“缘”，皆“绿”之误
清斋（斋）	峒中	
闻道诸仙来至	闻道君王诏旨	
复果禽书欢喜	眼里琴书欢喜	“禽”，“琴”之误
远谒金门	得谒金门	

① 参见台北故宫博物院《故宫书画录》增订本卷四。
② 原文作“雪映”，为“映雪”之误。
③ 参见任二北：《敦煌曲初探》。

图四　P·三八二一《谒金门》

四、词三首

P·二七四八正面为《古文尚书》孔安国传《洛诰第十五》至《蔡仲之命第十九》残卷。背起录词三首，二为《思越人》，一为《怨春闺》。王重民《敦煌曲子词集》增订本失收。余始补入《敦煌曲》中，诸词录文，可参拙作《敦煌曲订补》[1]。

《思越人》词调已见《花间集》，张泌（卷第四）、孙光宪（卷第八）、鹿虔扆（卷第九）皆有之。第一首残缺过甚，如“一枝花，一盏酒……几度拟判（拌）判不得”，知为酒令。

《怨春闺》文字绮丽缠绵，铸词之工，已近《花间》风格，为敦煌曲子中上乘之作。书法疏朗可喜。《思越人》第二首“低声问”之“问”字，“门”作“[illegible]”，与《云谣集》之“闺”字“门”作“[illegible]”相同，可知为晚唐常见字体。

① 见《史语所集刊》第五一本，1980年。

附　水调歌头

张锡厚自北京来书，告任老于去岁 12 月 13 日谢世。记 70 年代，余在星洲，任君屡贻书讨论，谓将以用韵为曲子断代，余复札深不谓然，媵以《敦煌曲》一书，君终放弃是说。1980 年冬，余过维扬，与曾宪通至扬州师院趋候起居，荏苒十载，遂成隔世。君秉性倔强，坎坷一生，勇于排外，与余争论，竟成敦煌学一段公案，非始料所及也，君力学不懈，老而弥笃，讥诃当代，虽被视为学风偏颇，然于曲学揄扬之功，终不可没，以词挽之，兼以自讪云。

臣质更谁继，俯仰起悲风。无穷天地纯美，行处任西东。蛮触纷争偏好，耳眼聪明各照，一笑漫相通。执“伴小娘”本，甘蹈虚空。

运斤斲，垩漫鼻，立从容。但伤夫子既逝，无与语蒙鸿。何有生前身后，赢得琢肝钵胃，牖下老雕虫。痴绝吾生事，失计将毋同。

选堂僦稿　壬申元宵后二日记



敦煌琵琶谱论集

卷八

饶宗颐二十世纪学术文集·敦煌学

目　录

序　言

敦煌写卷所见乐谱有三，主要为巴黎列P·三八〇八之残卷，其一面书“长兴四年中兴殿应圣节讲经文”。自1938年日本友人林谦三取与《天平琵琶谱》合勘，确定其为琵琶谱，至今已五十年。其在《月刊乐谱》第27卷第1期发表之长文，去岁始由余与李锐清君合译，登载于上海之《音乐艺术》(1987年第2期)，国人始获睹其文之全貌。

自1982年叶栋著论，据称有破译之举，其《敦煌曲谱研究》行世以后，讨论者日众，重译者又有何昌林、金建民诸家。余于1987年6月在香港主持国际敦煌吐鲁番学术会议，提出论文《敦煌乐谱舞谱有关诸问题》，强调乐谱与舞谱有不可分之关系，不能舍舞而论乐，见于敦煌乐谱之曲子多为上酒之曲子，事已同于酒令，琵琶谱之节奏，实与舞之步伐相配合。向来各家治乐与舞，分道扬镳，殊途而不能同归，殊属不智，亟宜改正趋向。

至于乐谱节奏方面，自来相袭，采用板眼说，诸家译谱，且已录音，听来甚不悦耳。由于译谱者不够忠实，每每随意增减，势非重译，无以奏功。因请上海音乐学院陈应时教授再作尝试，其时赵晓生新倡句逗说，以纠各家之疏失，视“·”号为小顿，“ㄇ”号为长顿。陈君根据张炎《词源》，合以《梦溪笔谈》，另创掣拍一说。其重译之谱，顷已完成，蒙先寄示，睹其新译，要点有三：

（一）谱字之细心勘核，多所订正。

（二）揭开“ㄇ”、“·”两号叠用之奥秘。

（三）六字一拍与煞句三字一拍之分析，依同调之比勘，发现曲调谱字之

旋律，可谓近年来敦煌乐谱研究之突破。

关于“▭”、“·”两号之原义，及其后来使用之演变，实与词乐有水乳之密切关系。余乃取姜白石《旁谱》及张炎《管色应指字谱》暨《事林广记》所载节奏记号之丁、住、折、掣等，与敦煌乐谱比较，更悟出两者之间实出于同源，而“·”号本为“主（住）”之省形，“·”原为住号，后来用以作掣，正如“リ”号在白石《旁谱》中用为住号，而张炎则以为掣号，其事如出一辙，足为陈说提供参证。

兹将陈译与拙说合成一帙，附以较佳图片，聊备同好之参考。以求教于大雅声家，觊共作进一步之探讨。

1988年2月 识于香港中文大学中国文化研究所，时丁卯岁旧历除夕

板眼之说，虽属后起，自唐末以来，器乐谱如敦煌琵琶谱，即以“▭”、“·”二者为骨干，迹其渊源，实出于汉代之句投（逗）。“▭”本段号，可追溯远至战国。宋后“▭”变而为“○”，由扁方而作全圆，而“○”、“·”两号用作顿、住，遂为讴唱拍板之基音。益以缠声，更施诸辅助记号，如折、拽、丁、住之属，其辙迹在敦煌琵琶谱中已露其端倪，降及西安鼓乐谱，正是一脉相承，记谱法之旧规，大体可互相印证。余于1988年冬赴西安，以李石根先生之助，得窥鼓乐旧谱之原貌，其谱字实为工尺俗字，而拍板但以“○”、“·（×）”为主，兼记重、尾诸号，与敦煌谱实无二致。因续为著论，用袪未寤，聊以著余前后摸索之经过。治学之道，自非点滴累积，何来豁然贯通？未敢自以为是，还冀方闻，理而董之。

1988年除夕又记

本书增入第二章琵琶谱写卷原本之考察，得法京门人邝庆欢博士之助，摹录全卷形状见寄，写卷年代遂可解决，知乐谱书写在前，长兴四年乃其下限。邝君描绘之卷，墨渖犹新，余屡举以示人，用彰其劳，顷法京传来噩耗，遽以宿疾不起，中年竟夭，兰薰而摧，为之顾望歔欷者累日，巴黎为开追悼会，余挽以联云：“记问字玄亭，剩有遗笺供涕泪；待招魂青塚，怕闻幽怨出琵琶。”君以专研王昭君变文有声于时，与余均曾亲至内蒙谒昭君墓。不意昊天，歼我良懿，用以《琵琶谱》此书为君永远纪念。

1990年7月7日校后再记

敦煌琵琶谱与舞谱之关系

有新资料然后有新学问。近半世纪以来，各地民间乐种谱录不断发现，音乐研究领域中于是有古谱考证之学，就中以莫高窟所出乐谱，最为脍炙人口。中外学人，不惜抛尽心力，凿险缒幽，从事研索，讨论之精，阐述之富，令人惊叹。

自1938年林谦三等发表论文以后，余于1956年在法京初睹原卷，亦尝妄有所载述。1981年12月叶栋先生初为译谱工作，引起同行之热烈兴趣，三载以来，讨论文字，林林总总，蔚为奇观。林谦三草创之文，国内不易觅到，曩时粗有译稿，未及写定。因嘱门人李锐清君重为迻译，李君与京都同好反复细订，至再至三，勒成定本。①

敦煌乐谱现可见者仅有三事，皆非完整之篇，今欲据此片段丛残，以恢复唐乐真貌，求之过深，言之觇缕，难免捉襟见肘。余于1986年9月莅法京，参加礼学会议，重至国立图书馆东方部，得馆长Mrs. Monique Cohen之许诺，取出有关乐舞原卷各件，细心勘读，积疑因得冰释。对于时贤新说，欲为之扬搉，以求其是。由以资料之不够完整与充实，大抵诸家所拟构者，

① 见上海音乐学院学报《音乐艺术》，1987（2）

出于联想者尚属不少，衡以诠释学之规律，仍大有商榷之余地。[①] 唯可论定者，约有数端：一为乐谱必为琵琶谱而非管色工尺谱，诸家探讨意见已渐趋一致，尤以二十谱字之发现，足以提供确证。二为谱曲子不可遽视作大曲之组合，各家所见亦略同。三为"▭"、"·"之为节拍记号，而以"▭"为板号，唯西安鼓谱其中不少以"×"为板号者，则为敦煌谱之所无。然"▭"、"·"之表示节拍，则无疑也。[②]

何昌林君说，王氏女琵琶谱是敦煌琵琶谱之祖本。考王氏女乃王保义之女。《通鉴》云：荆南行军司马王保义劝高从诲具（安重进）反状，事在晋天福六年（公元941年）。[③] 保义之女，其婚年料不能在此之前。至于将谱刊石，当在更后，安得谓其梦中所得之谱，先于长兴四年讲经文卷背抄写之谱？长兴四年，王氏女年龄殊难推定，料尚在髫髻之岁，何得谓王贞范制序之琵琶谱早于敦煌谱而为其祖本耶？有关琵琶之故事，说者每每故神其说，侈言其曲谱出自神仙梦中所授，《酉阳杂俎》六所记王沂的传说，和荆南王氏女之事大略相同，似均不足为典要。

五代之时，琵琶谱之流布，各地皆有之。陆游《南唐书》十六《周后传》云："故唐盛时，《霓裳羽衣》最为大曲，后得残谱，以琵琶奏之。"马令《南唐书》："后主尝得琵琶旧谱，乐工曹生善琵琶，周后得以重订《霓裳》曲谱。"[④] 此南唐之琵琶谱也。后蜀王衍宴怡神亭，自执板唱《霓裳羽衣》。[⑤] 蜀以琵琶擅长者有石潨为唐故乐工。[⑥] 知当时琵琶有谱，传播各地，何止荆南之王氏女谱？何君似认琵琶诸谱同出一源，于理有未安。

① 敦煌写卷正面、卷背未必有绝对关系，书写者多不记名，要确认书者为谁，在无可靠证据之情况下，不宜随便推断。如P·三五三九，杂书某一文件，复顺手记琵琶谱字二行，从字迹论，只可推测二纸文字同出一人手笔。但欲指定系何人所书，殊属不必。此段文字转录者，已误轨为轨，误"更兼"二字之下，显然辞意未完。今遽定"轭轨"是抄写者，试问文义上下如何联贯？故知不能成立。至P·三八〇八一卷，欲从讲经文所见人物事迹，迂回曲折，以推论其另一面之乐谱，书写者出于某僧之三位助手，完全出于联想，殊难令人置信。席君臻贯亲睹原卷，只说"琵琶指法，必然写于915至935年间"。至为何人所书？何年所写？存而不论，最为客观。

② 参见吴钊：《宋元古谱"愿成双"初探》，载《音乐艺术》，1983（3）。吴氏举唐徐景安《新纂乐书·乐章文谱》中云"文谱，乐句也，文以形声，而句以局言"，就是说"句也是一种节拍的标志"。张世彬认为"▭"是"句"字的减笔。屠建强君云："如此说能证明，始能定'▭'是拍。"按据《唐摭言》"牛僧孺曾语韩愈拍板是乐句"，余谓以"▭"表示句，实早见于战国之楚帛书，以"▭"为分句分段之号，汉简亦有之。知"▭"号之形成已早源远而流长。

③ 标点本，9222页。

④ 卷六《女宪传》。

⑤ 参见《十国春秋·蜀后主本纪》。

⑥ 参见《潨传》。

何君以南音之调门比附敦煌谱之三种不同字迹。其说南音之由来，尝举后主长子李仲寓被封为清源（泉州）郡公携家入闽为证。考《通鉴》卷二八八《后汉纪》称“唐主置清源军于泉州，以留后效为节度使”，事在汉隐帝乾祐二年（公元949年），是为清源置军之年代，远在敦煌琵琶谱抄写之后。今按“仲寓”字讹，宜作“仲寓”，此为籀文“宇”字。《十国春秋》寓亦作仲寓。郑文宝尝为清源郡公仲寓掌书记（《十国春秋·郑彦华传》），仲寓死于郢州，见《宋史》卷二六七《张洎传》。又考中主之弟良佐，于保大八年至武夷山，主会仙观，留其地三十七载。《十国春秋》十九云：余尝读闽志，中载“后主弟良佐修道武夷，后主敕有司建会仙观，封良佐为演道冲和先生”。《武夷山志》：“南唐李良佐，字元辅，元宗璟之弟也。保大八年，辞璟访道入武夷，遂居焉。旧观在洲渚间，璟敕有司移创会址，赐额会仙。又铸钟重千余觔。良佐居武夷三十七载。坐化于观之清虚堂。”冲虚观今犹存，游武夷者均到其地。南唐张绍尝作《冲佑观铭》。由此可证南唐与闽之交往甚早。中宗保大时，良佐已入居武夷，不必溯源于后主之子仲寓。南琶之来源如何，尚待细考，若欲牵涉清源郡之事，则殊可不必。

敦煌琵琶，文献所载，以用拨为主。《酉阳杂俎》云：“开元中，段师弹琵琶用皮弦，贺怀智破拨，弹之不成声。”（65页）是用拨弹。敦煌琵琶必用拨，下列文献可为佐证：

S·二一四六《内行城文》：“法曲争陈而槽拨。”

S·六一七一宫词：“琵琶拢拨紫檀槽，弦管初张调鼓高。理曲遍□双腕弱，教人把箸喂樱桃。”

琵琶用拨，初见于北齐造像，参看《琵琶沿革图解》①。

新疆石窟在库木吐拉第二十四窟唐宋时期所见曲项四弦琵琶，右手仍用木拨弹奏。② 此与日本现存唐乐琵琶之用拨相似。南唐弹琵琶，见于《韩熙载夜宴图》，正是用拨。唐伯虎临韩熙载此图亦作执拨状。③ 李后主为昭惠诔称

① 载《音乐艺术》，1985（2）。

② 参见《中国音乐》，1985（2），周菁葆文。

③ 参见《艺苑掇英》第七期。南唐周文矩《合乐图》中，乐队之琵琶已有品，且用手弹奏。（参见吴钊：《中国音乐史略》，124页）此图之可信性如何？尚待研究。此图现藏于 Cleveland Museum of Art，何惠鉴定为北宋时期，画者不详，画名：*Ladies of the Court*（*Kung-chung-tu*）（《宫中图》）。由拨弹到指弹之递变，现存实物资料如：王建墓石刻乐工图，和武宗元《朝元仙仗图》卷中琵琶均是使用拨子弹奏。拨弹之废弃，被指弹取代的时间，有人说是在元代，参见韩淑德、张之年：《中国琵琶史稿》，143页；又丘琼荪：《燕乐探微》，111页，《曲项琵琶手弹的开始时期》。

“曲演来迟，破传邀舞”、“利拨迅手，吟角呈羽”[①]，足为证明。前蜀王建墓内石刻伎乐，其琵琶仍用拨，其形甚大。[②]虽中国奏琵琶亦有用手弹者，然龟兹乐之胡琵琶，自是用拨。林谦三所拟测者全以用拨为主，各家多忽略之。敦煌二十谱字字分记次指、中指、名指、小指各四声，则当日亦杂用指弹奏。陕西渭北拴马石刻所见琵琶用拨横弹与竖式挡弹，演奏方法，正以用拨为主。

敦煌琵琶二十谱字，所见散声四，其他十六字为四柱四相，不见品位，是有相而无品。日本藤原贞敏于公元838年带回日本之唐代琵琶亦是四相无品位之琵琶，陈旸《乐书》亦未述及加新柱之曲项琵琶。唐五代之琵琶，四弦四柱，而无品位，众所共悉。而南琶曲项，四相十品，品旁有两月眉出音孔，横抱弹奏，自不是唐五代遗制。传统琵琶，则为四相十二品，其第七品与第十一品在D调（小工调）上之中立音为“←4”，与4主要是为使D调上取得此常用之中立音而设计。近时刘天华将旧琶之十二品改为十三品，程午嘉又改为六相十八品。[③]可见琵琶品位在音乐史上是叠有增改。增品之事，自属后起，其特殊音位，是可以用重按或推位来升高或降低去表现变调之音。

定弦之说，林谦三初从三种不同字体区别为三组；何以笔迹不同而调式必异？林氏初无坚强之论据，然已重视终句之结拍。余尝提出定弦必依煞声为主，而煞声结拍之句，实有“一ス⺈八”及“一几レヒノ”、“一ナ⺈⊥”三式，与不同之笔迹相应，故不得视二十五曲只用一种定弦法。若谓此三种不同之定弦乃由一人在演奏时转轴拨弦，不若谓由不同之三人，运用三种不同之定弦，较为近理。时贤论定弦之法，取途大抵有二：一为参考南音调式作为定弦借镜之依据，叶、何二家主之[④]；一为从曲子所属宫调，再看其煞声，加以推测，如《倾杯乐》在第一组中杀声皆为“八”，如以八为商调以作主

---

① 《十国春秋》十八，266页。

② 参见冯汉骥：《考古学论文集》，图版五。

③ 参见吴犇：《传统琵琶的特殊品位对乐曲的影响》，载《中国音乐》，1986（2）。

④ 叶译三组Dfad′占二组。按南音空弦D♯ fad′专于“四不应”时才用之。而四不应谱必将乐器定弦全部改低全音，唯琵琶子弦例外，保持d′音不变。（参见《民族民间音乐》十八期，赵宋光文）叶氏何以如是定弦，不曾说明理由，又不辨其中曲折，只言参照南音琵琶的弦音，证据似嫌不足。

音。在第二组不同笔迹中《倾杯乐》之杀声则为“丨”，当为小二度清商①。是说席氏臻贯主之。两者之中，自以后者较有理据。

莫高窟所出写卷，涉及舞谱者，实有多件，原物分贮法京及英伦。P·三五〇一卷背之谱，刘复最先抄出，刊印于《敦煌掇琐》，影本则初见于神田喜一郎之《敦煌秘籍留真新编》。刘录仓促摹写，辨认多有不确。1956年余在巴黎睹原卷后尝撰校释，略有举正，如“相逢揖”之“揖”字，证以六朝别字，是“揖”而非“揹”，其一例也。② 嗣在伦敦，获悉大英博物馆列S·五六四三号舞谱残册，及撰《敦煌琵琶谱读记》，即以影本附载于末，由是世乃知有第二舞谱，日本林谦三继以讨论。谱中如单、巡、轮等动作，为前此所未见。又P·三七一九号《浣溪沙》残谱，只存三行，其言“慢二急三慢三急三”，所记节奏，容与舞蹈相关，当是舞与乐之合谱，虽寥寥数字，不宜漠视之。

舞有独舞、队舞。独舞如莫高窟六一窟之《维摩诘经变》，世所熟知。队舞见于敦煌经卷者，早岁撰《敦煌曲》时，尝初指出S·二四四〇号卷背中“青一队，黄一队，熊踏”为例，此一资料已为人所常引证讨论。郑棨《开天传信记》：天宝初有刘朝霞者，献《贺幸温泉赋》。其文今存于敦煌写卷中，凡两见，有句云：“青一队兮黄一队，熊踏胸兮豹擎背。”③ 说者谓此乃描写天子之仪仗。考段安节《乐府杂录》记当时乐部与清乐部、龟兹部等并列者有熊罴十二，皆以木雕之，高丈余。熊踏与乐部之熊罴部或有关系。天子出行，乐队可与于其列。乐队亦自成舞队。王灼记李可及所制舞队，“不过如近世传踏之舞耳”④，当时舞队之区分颜色，戴面具，以至作为形形色色之动物，为传踏之舞态。P·三二七二记“一日，岁祭拜……定兴郎君踏舞来”，是元正有踏舞之俗。

凡此类敦煌舞谱，零玑断璧，尝其一脔，不足以见当日乐舞之全，固不待言。唯舞之为状，容态多方，存于壁画者，摹绘而申述之，自可有助于对

---

① 《倾杯乐》长调，见《云谣集》。在柳永《乐章集》中所见《倾杯》，有下列不同宫调：

《倾杯乐》仙吕宫（上幺）、大石调（⺈太簇） 黄钟商按即越调

《古倾杯》林钟商（歇指调南宫）小食

《倾杯》黄钟羽（般涉调南宫）、散水调（南吕商）

宋时《倾杯》所属宫调之不一如此，敦煌谱之《倾杯》结拍，调式有二，自不足为异，且急、慢曲子，又复不同，具见其变化之繁多，详席臻贯《敦煌曲谱第一群定弦之我见》一文。

以前夏敬观在《词调溯源》中曾细析其宫调。万树《词律》所收《倾杯乐》即有九十四字、九十五字、一百零四字、一百零五字、一百零七字、一百零八字及一百十六字共十体。

② 世习知之张猛龙碑有“诗人咏其孝友，光缉姬□，中兴是赖”句，缉即缉字。

③ P·五〇三七、P·二九七六两号，作进士刘瑕述。

④ 《碧鸡漫志》五。

此残谱之了解。

正史之中有记载敦煌舞者，《辽史·太宗纪》：

会同二年十一月丁亥，铁骊、燉煌并遣使来贡。

三年五月庚午，以端午宴群臣及诸国使，命回鹘、燉煌二使作本俗舞，俾诸侯观之。

《辽史·乐志·诸国乐》亦记会同三年端午命回鹘、燉煌二使作本国舞。两次复述其事。可见辽人对敦煌本国俗舞之重视。入宋以后，敦煌曹氏已为辽之属国（详见《辽史·属国表》）。回鹘舞之著者，有射雕回鹘队。敦煌本国俗舞之特色何在？仍有待吾人从壁画资料之仔细观察而加以论列也。

近时李正宇指出S·五六一三号《书仪》，在《与夫书》标题下方小字四行，为《南歌子》舞谱，移录其文，刊于《敦煌研究》第9期。余再从显微影本细勘，李氏所录尚有不少讹字，兹重为校正。自左至右如下文（参见本文后附图）：

上酒曲子《南哥子》两段，慢二急三慢二。令至据，各三拍。单铺（六），双补。

近令前拐（揖）。引单〔铻〕（铺）。舞据读。雹（双）补。令接，急三，三拍折一拍。

遇接：三拍折一拍。双补。舞据后，后送。

开平己巳岁七月七日闷题。德深记之。

此为有纪年之谱，甚为可珍。书写时间为后梁开平三年（公元909年）。开端记明是“上酒曲子”，则此类乃用于宴乐舞蹈之杂曲子，《南歌子》即其一，原为酒令，可以确知，此一新材料[①]值得细研。下列诸事，宜加以讨论：

（一）急与慢

旧时成说以为小曲之词，只为徒歌而无舞，侑觞亦然。今观此谱，知其

① 单铺“铺”字形分明作铺，李氏释“铧”，不确。又下文“引单铻”句，李误川作“钤”。以文例衡之，当是铺。

不然，酒令亦可有舞。一人之舞，见于四川广元南宋墓舞曲刻石，女伎一人，裹展脚幞头，着圆领或交领之窄袖袍服，以手绞袖，腰束带，或扭腰扬手，或屈膝挥袖，作舞蹈状。说者谓即《乐书》所谓“优伶舞大曲惟一工独进”者。琵琶谱卷中同一曲子有急、慢之别，表列如次：

《倾杯乐》二	《西江月》	《心事子》	《伊州》
慢曲子三	慢曲子二	慢曲子一	慢曲子一
又曲子一			急曲子一
急曲子二			

王灼《碧鸡漫志》云：“唐中叶渐有今体慢曲子。”今字指南宋初期，慢曲子实起于中唐。《宋史·乐志》称：“其急慢谱诸曲几千遍。”可谓盛矣。同一曲子可分急与慢，张炎《词源·拍眼》篇“慢三急三拍子，三台相类”是矣。上引舞谱中记《南歌子》“两段慢二急三慢二”。此类记拍数之曲子，其他舞谱亦数见，故知同一曲子因拍子之急慢，可以形成“又一体”。又因宫调之异，其谱及字数更繁，如《倾杯乐》在琵琶谱中，即有七谱之多，万树尝因其“调异故曲异”，因有“世远音亡”之叹。今者新材料逐渐发现，如《事林广记》之《愿成双谱》，即有双胜子急，带有“急”字当是急曲子，近贤研究以为“急”即一板二眼①，由是知清人以用韵多少区别急慢曲子②，实为非是！

（二）平拍与行拍

西安鼓吹乐坐乐之套词，若东仓、显密寺乐器社之乐曲有慢拍之平拍与急拍之行拍之结合演奏，吕洪静举出二例：

平拍　如《望吾乡（慢）》（一一七〇）：“是一首六十六小节之慢曲，特有的一梆子是两小节为一个节拍单位，也就是唐时的一拍。”

行拍　如《十八锤（快）》（一一一三〇）：“此曲以比前曲几乎快一

---

① 吴钊说。

② 方成培《香研居词麈》说。

倍的速度演奏，是以一小节作为一个节拍的单位。”

在平拍奏慢曲《望吾乡》之后，紧接以快曲行拍之《十八锤》，艺师称行拍为“收曲”，其记谱法往往慢、快两曲连写，不分段。在慢、快两曲衔接处有“入行拍”或“行拍”之字样①。今取西安鼓乐此种以行拍接平拍曲体，以解释琵琶谱上慢曲子与急曲子之分体及舞谱上“《南歌子》两段慢二急三慢二”之现象，最为恰当。《南歌子》凡两段慢二急三慢三可以说是用平拍先奏两遍，紧接以行拍三遍，再用慢曲平拍奏二遍。一首《南歌子》曲子虽小，既有两段，又继以慢二急三慢二之反复演奏，时间则相当长，配以舞蹈则甚有可观。②

以行拍曲子作收曲，说者谓极似隋唐时西域伎乐西凉、龟兹、疏勒、安国之解曲与歌曲及舞曲之连接形态。

歌曲——解曲——舞曲

歌曲——舞曲——解曲

《羯鼓录》称：“凡曲有音尽声不尽者须以他曲解之，如《耶婆娑鸡》用《屈柘急遍》解，《屈柘》用《浑脱》解之类。”陈旸《乐书》亦指出：“解曲是龟兹、疏勒夷人之制，非中国之音。”敦煌之琵琶乐谱所奏是用龟兹乐，所谓“龟兹韵宫商”，故有解曲之曲体。夫以急曲子慢曲子相互递用，如上举之歌曲、舞曲与解曲之连接形态，此正是西域乐曲之特色。

（三）单与雙（双）

伯谱“单”字屡见如下：

《遐方远》：“准前令，三拍。舞，挼、据——单：急三。当前四段打令，两拍送；后四段打令，后两拍送。本色。相逢揖。”

《南歌子》：“两段，慢二急三慢二。令、挼三拍，舞据——单：急三，中心送，中心慢拍，两拍送。”

《前遐方远》：“令至据，三拍。打五段子，送，送不单行。”按此处称

---

① 在西仓乐器社保存之古曲谱《送神章》、《一江风》等则为行拍之乐曲曲名。

② 吕洪静：《隋唐解曲浅说》，载《交响》，1986（4）。

单行。

《浣溪沙》拍："常令三拍。舞挼、据——单：舞，引舞。据，引据……"

《凤归云》："双：送，裹。令挼，中心；单：送，裹。舞据头拍。"按此处双送与单送对言。

"准前。令，挼，三拍。舞据——单打《浣溪沙》，拍段送。"按此处称单打。

斯谱所见"单"字如下：

同前。拍令至据，单慢拍，段送，急三……

同前。拍令舞挼据单。令至据，各三拍。

《蓦山溪》……令至据，单：轮添一拍。……

……据，单：巡轮，各添两拍。

《南歌子》……令至据　　单巡轮，各添两拍。……

至据，单巡轮，各添两拍。

同前。拍令舞挼据——单：令至据，各三拍。

又言单铺、双补者：

伯谱《双燕子》，慢四急七慢二急三。令至据三拍。三段单铺，中段倒四位，令后送。

此处云"单铺"，应于"铺"字断句[1]。在新发现之斯谱中，"单铺"又二见，其文如下：

令至据，各三拍。单铺，双补。

近令前揖。引、单〔铺〕。舞据谏。双补。

遇挼：三拍折一拍。双补。舞据后，后送。

从上举各例，曰单打、曰单行；单送与双送对言，单铺与双补亦对待而

---

① 赵叔雍读作"铺中段"，谓"凡所加之衬托即谓之铺，其曰中段者谓可多用某调中之若干节奏"。今知"单铺"一词屡见，则铺非指衬托明矣。

言，可见一人为单，两人为双，单指独舞，双指对舞。双补者谓舞者一人入场之后，续一人入舞。《东京梦华录》卷九《上寿礼节第一盏御酒》云：

> 舞曲破颠，前一遍，舞者入场，至歇拍，续一人入场。对舞数拍。前舞者退，独后舞者终其曲，谓之舞末。

故知单铺当指一人入场。所谓：

> 舞，挼，据——单
> 舞据——单
> 令至据——单
> 令舞挼据——单

以上各例，是指舞、挼、据各动作都由一人作舞，故云“单”。舞者二人先后入场，记“单”以示一人，记“单铺双补”则先单后双。陈旸《乐书》卷一八五部《女乐下》云：“至于优伶常舞大曲，惟一工独进，但以手袖为容踏足为节。”广元宋大曲石刻其一有七人乐队伴奏，一人作舞蹈，即“一工独进”之象，乃是独舞。宋时舞蹈见于史浩《鄮峰真隐漫录》，《太清舞》、《柘枝舞》为五人之舞，《渔父舞》为四人之舞，剑舞为二人对舞。尤以剑舞所示舞目，最足取与此舞谱作比较研究，舞分前、后两部，初部由乐部唱《剑器》曲破，作舞一段了，二舞者同唱《霜天晓角》。后部亦由乐部唱曲，作舞《剑器》曲破一段。①

敦煌舞谱伯谱所记《遐方远》分前四段及后四段，《南歌子》两段，《双燕子》三段。其分段情形尚可想见其仿佛。

汉代巾舞歌辞有哺及相哺，说者谓为辅之假借，因训相哺为相和。五代舞谱之单铺双补，铺、补可能即哺之同音假借。因舞者作舞一段了即同唱某曲。如剑舞初部作舞一段了，二舞者同唱《霜天晓角》，《渔父舞》则“齐唱《渔家傲》”，齐唱便是“相哺”。

赵叔雍以武戏舞容比方，谓有单起（一人）、双起之分，舞有单、双，乐亦如之，鼓板可以领舞可以定拍。今剧之《锣鼓经》以搭字为单签，八字为

---

① 舞罢，二人分立两边；别两人汉装者出，对坐。

双签，双签势密，单签势疏，各极其妙。单、双亦相互运用，今古正同一辙。

（四）据与瞻相

唐代上酒有所谓“下次据”者，《唐语林》卷八云“多以瞻相、下次据上酒，绝人罕通者”，下次据一曲子，出于军中邠善师酒令闻于世。

在皇甫松的《醉乡日月》中，下次据令列于第十四，而上酒令列于第十六。二者大有分别。“下次据”把一曲子打成三曲子，定必拉长其音，即所谓“慢三”。《羯鼓录》三：“凡曲有音声不确者，须以他曲解之，如《耶婆娑鸡》同《屈柘急遍》解，《屈柘》用《浑脱》解之类。”其办法很像“解曲”，所以一曲子可以打成三曲子。

至于“瞻相”，亦为令之一种，或作“占相”。《太平广记》卷二七三引《卢氏杂说》云：“坐中若打占相令，除却尚书莫点头。”又薛能诗：“瞻相赵女休相拽（杯），不及人前诈摆头。”瞻相指舞时动作互相顾盼，汉代巾舞歌词中的“相哺”，略同《南歌子》舞谱中的“双补”。该谱云“三拍折一拍。双补。舞据后，后送。”相哺与双补似是“瞻相”的另一同义语。在行使瞻相令时，有拽盏，《唐语林》：

> 上行杯，望远行，拽盏为主，下次据副之。

拽盏时抛打令，即下筹的动作。大凡初筵先用骰子，微醉以后，渐入酒令，以此为乐，《醉乡日月·觥律事》条，备载其事。

（五）前揖

下一字李误作“括”，应是“揖”字行书，如伯《遐方远》之“相逢、揖”（席君谓此句相逢上有一字脱漏，细审原卷实无之）。关于揖字尚需重加申说。任二北初定此字为从木从胥，水源渭江徘徊于揖、楈二说之间不能定。王克芬则采任说，以“楈”字《类篇》训犁，拟议为舞蹈化的掘地动作。去年9月我在巴黎取原卷细校，其字分明是从才，右无一点，自是从才从鶻，绝无疑问。辨析文字往往需细入毫发，所差虽只是一点，而分秒必争。此字影本不明，易生误会，以才为木。故阅读敦煌卷子有时还需看原物方能解决问题，显微胶卷亦无能为力。此即一有关键性之例子。辽行均《龙龛手鉴》云：

揖，伊入反。一让也

又相居反，取水具也。（《新编》，124 页）

此处字兼收揖与揖二音。其实训水具之揖，字又作捉，与揖异字，同见于《说文》手部。与揖字应有区别，宋辽之间已混为一文。揖之作揖乃六朝以来俗写，偏旁之咠惯例常作“髜”。潘重规在《龙龛手鉴新编》一书末附有《手鉴敦煌写本字体相同表》，于页四收揖字，亦定揖即“伊入反”之揖，是也。故揖必为揖字，可以断定。相逢揖（揖）、前揖皆是舞者动作，前者谓两舞者相值时作揖，后者谓舞人在侑酒时向前揖之动作。[1]

（六）引

《南歌子》“近令前揖。引”。《浣溪沙》：“舞，引舞。”引者，《武林旧事》四《乾淳教坊部》在杂剧色李、吴二人名下，皆注称：“引，兼舞三台。”引即杂剧之引戏角色。戏有引，舞亦有引。在宋金墓葬中杂剧砖雕形象中，引戏亦作舞蹈状，可见其概。（参廖奔：《中州出土北宋戏曲文物论考》，载《戏曲研究》十八。）

（七）诔与挼

诔之动作只一见。意指作促迫之舞容。《类篇》：“诔，苏谷切。铺旋促也，一日饰也。”按《说文》训“诔”为“铺旋促也。”《类篇》取其说。段玉裁不解其义。窃疑“铺”可读为哺，舞者哺（唱）而旋促其容。推知诔为舞之动作，此说可补段注。汉巾舞歌解云：“复来推排，意何零，相哺。”此舞谱云：“引单铺。舞据诔。双补。”二者比较，推排有如舞据，相哺有如双补，正可比方，诔在此是旋促之动作，以指舞容甚合。《广雅》五《释言上》：“诔，督促也。”训诔为促，诔为舞容，得此梁时舞谱而益信。

挼者宋人称为“挼曲子”。《东京梦华录》九：“每遇舞者入场，则排立者叉手，举左右肩，动足应拍，一齐群舞，谓之挼曲子。”此为众所习知。动足应拍之为挼。《广韵》十五灰：“挼，击也，素回切。”《类篇》训挼为推。宋时内燕，酌酒已，乐师抗声索乐，不言何曲，但云“腊酒”。腊酒之目的是促

---

① 北京故宫博物院藏南宋杂剧绢画及广元南宋墓杂剧石刻都有两人对揖之科范。

乐（程大昌《演繁露》十一），䏕亦作“挼”，《东京梦华录》上寿，“唱引曰绥御酒”是也。绥、䏕同音，催促之意。挼，素回切，是亦音绥。

（八）折与拍

斯谱云：“遇挼：三拍折一拍。”挼以动足应拍。言遇挼曲子时用急拍，三拍可折作一拍。折字，《词源》云“折拽悠悠”。姜夔《旁谱》“ㄣ”之号即是折，折低半音，如今之“降记号”。折字已见于此梁时之舞谱，前所未知（“遇”字极清晰，李氏作“过”，误）。

广元大曲石刻上有二件皆为舞者，女伎一人，乐队七人，所执乐器自左至右其中有二人持拍板，可见舞时合乐以拍板为其节奏，故舞谱必记拍数。禹县白沙宋墓壁画绘有高髻女子手执拍板唱曲。《都城纪胜》：“唱叫、小唱谓执板唱慢曲曲破，大率重起轻杀。”故知执板自唱、慢曲及曲破均有其例。

（九）轮与巡

斯谱《蓦山溪》云：“轮添一拍。”又《蓦山溪》与《南歌子》俱云：“巡轮，各添两拍。”汉代巾舞歌中有“复车（转）轮”、“相哺转轮”之语。说者谓如今时舞台上转圆场之舞态，良信。汉制，宴舞必旋转，《吴书》记“陶谦舞又不转，郡守张磐曰，不当转耶!”可知舞之有转，乃为常规。赵叔雍称：“轮为舞伎巡回起舞之专辞。如班底打连环套子为往复巡回轮转之势。惟宾筵之舞，人数无多，非队舞可比，故乐谱所用亦少。”按此《南歌子》为酒令著词，巡与轮当与行酒有关，知轮为转，则巡乃行酒依次为巡。

唐代行语令时，有所谓抛巡、勾迎等动作。在巡时飞盏谓之“抛巡”。白居易句：“香毬趁拍回环匝，花盏抛巡取次飞。”巡者，酒一通为一巡。“下次据”亦作“下次句”，巡中作“一次据”谓之“句巡”。如《难陁出家缘起》云：

> 饮（仗）酒勾巡一两杯，徐徐慢怕管弦催。
> 各“阁”盏待君下次句（据），见了抽身便却回。（P·二三二四）

下次据可以一曲打成三曲子，这时搁着酒杯，等候曲子拖慢，由一曲子慢作三曲子，这是饮酒慢兵之计，其拍是徐徐慢拍，如是谓之“句巡”。观《蓦山溪》与《南歌子》皆称，“巡轮，各添两拍”可证。苏鹗演义谓以酒巡

匝啉尾，宋词屡见，亦称为蓝尾。敦煌王梵志诗云：

本巡连索索，樽主告平平。当不怪来晚，覆盏可连精。

“索”、“平”、“看”、“精”是行酒所置四字令，见《唐语林》卷八《壁州刺史》条。酒能打通关的谓为巡流：

《尊净能诗》：净能奏曰：此尊大户，直是“巡流”。每巡可加三十五十分，卒难不醉。（S·六八三六）

巡匝为啉尾，以酒行至末座，连饮三杯以慰之。舞之动作必与行酒配合，故各添一拍。

（十）送

送不止一义。在“令令舞舞舞，送送送”此种情形之下，送当是舞容。朱子《语类》称“唐人俗舞谓之打令，其状有四，曰招，曰摇，曰送，其一记不得。盖招则邀之之意，摇则摇手呼唤之意，送者送酒之意。”刘攽《中山诗话》：“唐人饮酒，以令为罚。……大都欲以酒劝，故始言‘送’，而继承者辞之。摇首，挼舞之属，皆却之也。至八遍而穷，斯可受矣。”是送与挼，亦有配合行酒之动作。

舞有送，曲亦有送。《古今乐录》：“凡歌曲终皆有送声。《子夜》以‘持子’送曲，《凤将雏》以‘泽雉’送曲。是曲之送声亦曰送。”《凤归云》云：“准前。令，挼，三拍。舞据——单打《浣溪沙》拍段送。”席臻贯谓此处送字可解为断送，即其第二片用《浣溪沙》作断送。凡演奏之前后，奏别一曲收尾称为“断送”，如《武林旧事》所记特详。舞谱中《遐方远》第二片用《浮图子》作送，即此之类。此类送曲实即上述解曲之另一形态。[1] 常氏读舞谱中段送作断送，将所有谱中出现之段字概读为断送之断。但在是谱之《南歌子》开头即云：“两段，慢二急三慢二。”此处“两段”即不宜读作“两断”。故知舞谱之段字仍当依旧说为是。

① 参见吕洪静文。

（十一）打

打即打曲。打谓以鼓板打曲，说见《羯鼓录》。乐舞中打拍最重要，有指挥作用。《遐方远》下言"打五段子送"，又言"打《浮图子》送"。《凤归云》下言："单打《浣溪沙》拍段送"，"单打"一词，见《武林旧事》"有单打《大圣乐》"（五段子似是五代词调之《金浮图》，见《〈教坊记〉笺订》，287页附表）。亦即打令，《云溪友议》谓《杨柳枝》"饮筵竞唱其词而打令"是也。

唐代酒会的先后次第，非常分明。[1] 但敦煌舞谱则拽、头、挼、请……各动作名目，有齐整之排列，不能强分何者为上酒令，何者为下次据令，何者为瞻相令，似五代以后，酒令配合乐舞，无复如前区别之微细；复加以杂用，不一定属之某一酒令，如以前之规定者。

（十二）本色与裹

伯谱者《遐方远》下云："本色。相逢揖。"据此，舞剧上使用"本色"一语已见于五代时之舞谱。《东京梦华录》："诸杂剧色皆诨裹，各服本色。"此处本色以指舞者服装而言。《教坊记》"圣寿乐舞，皆随其衣本色"其义亦同。

《凤归云》下云："双：送，裹。令挼，中心；单：送，裹。"按《梦华录》记"第一盏御酒，其余乐人舞者诨裹，宽衫。"又"上寿教坊色长二人皆诨裹，宽紫袍金带。……又教坊乐部列于山楼下采棚中，皆裹长脚幞头。"是"裹"者当指服装，使呈异姿，凡双送、单送时皆有裹。广元大曲石刻舞旋女伎即裹展脚幞头。

朱子《语类》卷九二云："唐人俗舞谓之打令，其状有四，曰招，摇，曰送，其一记不得。盖招则邀之之意，摇则摇手呼唤之意，送者送酒之意。旧尝见深村父老者余言，其祖父尝为之收得谱子，曰兵火失去。舞时皆裹幞头，列坐饮酒，少侧起舞。有四句号云：送摇招摇，三方一圆。分成四片，得在摇前。人多不知，皆以为哑谜。"朱子此段文字，十分重要。可知舞谱所记之裹，即指舞者裹幞头。其四句号，当日亦不易晓，而送摇字样，与敦煌舞谱完全吻合，故附记之，以供参证。

---

① 如《辞乡日月》所记第十四下次据令，十六上酒之类。

（十三）破曲子

伯谱《凤归云》下云："准前拍常令至据各三拍。打段前一拍送，破曲子。"按破曲子犹大曲之入破。《东京梦华录》第八盏御酒："三台舞合曲破。"史浩记二人剑舞，前部云乐部唱剑器曲破，作舞一段了，二舞者同唱《霜天晓角》。后部亦略同，俱由乐部配合唱曲破，可见破曲子不是曲名。赵云"如今剧训子弟曰：'此处当拨高加紧，传谱者随而谨识破字，以为识别。'"

闷题

上一字从门，门之作门，《云谣集》之闺字正同。门内一字看似"小"，实是心之行书，李氏误释为"简"。闷题者，谓心烦闷，聊题舞谱以抒写耳。

尾声

敦煌琵琶谱与舞谱之探索，为近年音乐界热烈讨论题目，家各立说，新义纷陈，本文之作，有破有立，评其未安者，而存其可信者，务折中于至当。开平舞谱最为崭新资料，抉发独多。时贤新著，众所周知，篇幅所限，未能一一著其出处，指其得失，读者谅之。舞乐研究，在敦煌学领域内，较属专门，从事者皆此道之宿学俊彦，必能匡我不逮，多所指正，抛砖引玉，企予望之。[①]

本文为1987年6月在香港举行之国际敦煌吐鲁番学术会议提出之论文改订本

---

① 本节采用乐舞有关资料，可参考下列各文：

杨公骥：《西汉歌舞剧巾舞公莫舞的句读和研究》，载《中华文史论丛》，1986（1）。

席臻贯：《敦煌舞谱交叉研考又题唐乐舞绝书片前文句读字义析疑》（稿本），此文颇多胜义，承作者邮示，特此志谢。载《中国音乐学》，1987（3）。

吕洪静：《隋唐解曲浅说——西安鼓吹乐源流考之三》，载《交响》，1986（4）。

廖奔：《广元南宋墓杂剧、大曲石刻考》，载《文物》，1986（12）。

图一　舞谱《南歌子》

敦煌琵琶谱写卷原本之考察

敦煌文书原本的形成，非常复杂，抄写的接驳，以及正反面的先后处理等等问题，都是本子断代的重要依据。由于长卷往往是由若干张纸黏接而成，这类写本，石窟所出数量较多。敦煌有一长时期不能得到充分纸张的供给，土制纸张又不敷应用，因此抄写者即利用旧纸黏连在一起作为长卷，就其背面抄写。

P·三八〇八号的长卷，一面写着“长兴四年中兴殿应圣节讲经文”，一面即写着琵琶谱二十五个曲子。这一长卷是用大小不等十一张纸贴成的。讲经文时时写在两纸接口上的地方，可以证明各纸的贴连成卷在前，抄写经文在后。至于曲谱的一面来看，似乎是从第一纸至第四纸，第五纸至第九纸，第十纸至第十一纸原先各贴合成卷，故笔迹分为三种。第九纸与第十纸接口的地方，更有些不同：第十纸的首行（即第一二四行）书写位置，比第九纸之前各纸，特别高出一字，最令人注意的是部分谱字符号被第九纸（第一二三行）遮贴住。证明这第一二四行以后的乐谱是事先写了以后再被他纸贴连，而第十纸的前部有些地方曾被剪切。因此，乐谱上纸张贴接和书写先后本身已可说明它的形成的过程，最少经过两至三个阶段：即先有上述三组乐谱，后因利用其背面抄写经文，被贴成长卷，所以它们之间有不同的笔迹存在。

关于这一卷原本的仔细考察，关系研究资料的忠实根据，十分重要。我曾请前门人现供职于法京科学中心的邝庆欢博士在国立图书馆取出原卷，仔细观察，邝君经过多次对原物的考查，用纸张依照原卷模样剪贴成一长卷，

把接驳地方的正反面文字和曲谱都依照原样描出抄出寄给我，原本的情状已得到很具体的反映，我复把它和原物在显微卷放大下的现状与拙作《敦煌曲》所附照片记出来的行数，仔细作比勘，兹将所得结果记录如下：

（一）琵琶谱

第一、二、三、四纸，即第一至第五十六行，为一种笔迹，计十曲，每曲均有曲名。第四纸后半有一大片空白，说明原本此是抄完了的一卷完整的乐谱。

第五、六、七、八、九纸，即第五十七至第一二三行，为另一种笔迹。第五纸一开始只有谱字而无曲名，余九曲均有曲名。说明之前被裁剪。第五纸接连第六纸处，即第七十三行的《又慢曲子》，写在接口之外；第六纸接连第七纸处，亦即第八十九行和第九十行，为《又慢曲子伊州》的末段，第九十行写在接口上。可见是先接好纸然后书写乐谱的。第九纸很窄，只有两行（即第一二二、一二三）谱字的宽度。说明原谱抄写时纸不够长，再补贴后抄完的。但因为此一卷谱的开头被截，现存此曲谱之前是否尚有谱字，此曲的曲名，以及此曲之前的乐谱尚不可知。故此是一卷不完整的乐谱。

第十、十一纸即第一二四至一五八行，为第三种笔迹。第十纸开始（即第一二四行）谱字旁的三处“·”号和三处“▭”号被第九纸所遮贴；其后《伊州》的第二行（即第一四二行）谱字写在接口上。说明亦是原先接好纸再书写乐谱，后背面用作抄写经文，就被裁在第九纸上。第十纸开始的乐谱和第五纸情形相同，故此亦是一卷不完整的乐谱。

（二）长兴四年讲经文

“不因有信君王请，争得经文满世间”句，写在乐谱第九纸和第十纸背面接驳的位置，“君”、“请”字部分写在接口上。

“皇帝临乾内（四）海尊，圣枝承雨露唯新。宫围（闱）心似依冬月”，此行写在乐谱第六纸与第七纸背面的接口上。

“皇民吹（〇〇字残）烟弄，经手不落干戈字。满耳难闻丝竹声”，此行写在乐谱第四纸与第五纸背面的接口上。

乐谱第三纸与第四纸背面的接口上，第二纸与第三纸背面的接口上，第一纸与第二纸背面的接口上，亦都有经文（文字从略）。

从上列现象观察，该原卷是先有乐谱，而乐谱原又是出于不同的时期和

不同的人所书写，再由该各谱黏连成为长卷。长兴四年，才在该卷之上抄写讲经文，由此可以肯定乐谱的书写时代，该是长兴四年以前的文书，虽无法知其先后确实时期，但“长兴四年”即乐谱的下限，却可以论定。

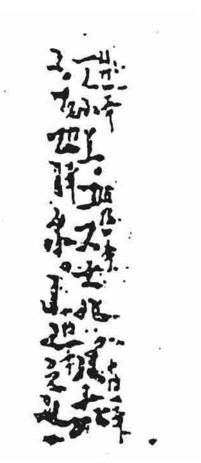
由于本卷子是由三个不同的人所书写，有两处曲子的前半部被剪去贴连于他纸，这两个不完全的曲子属于何曲调都无从知道，应在阙疑之列，故无法把这二十五曲视作一整体，而把它全面看成一组大曲。叶栋把它作一套大曲来处理，是说不过去的。

现在弄清楚乐谱书写在先，长兴四年经文书写在后，则向来都说讲经文是正面，琵琶谱写在其反面，恰好颠倒过来，是应当纠正的！

敦煌乐谱新解

陈应时

20世纪初在敦煌莫高窟藏经洞发现了大批经卷，其中编号P·三五三九、P·三八〇八、P·三七一九的经卷另一面抄有乐谱。在当今世界存在千年以上的乐谱资料极度稀少的情况下，这批在藏经洞里沉睡了一千多年的乐谱无疑是极其珍贵的宝物。多少年来，中外学者一直在不懈地努力地研究这批乐谱，试图把这批乐谱翻译成现代曲谱，让现代人能够演奏和聆听一千多年前在中国存在过的音乐。



图一　敦煌琵琶二十谱字

在上述三件敦煌乐谱之中，P·三五三九是二十个谱字，不成曲；P·三七一九是一份仅存十个谱字的《浣溪沙》残谱，故迄今译谱者的主要目标集中在P·三八〇八的二十五首曲谱上。由于日本有同类的《天平琵琶谱》、《五弦琵琶谱》之存在，因此，日本学者林谦三在平出久雄的协助下，率先对P·三八〇八敦煌乐谱结合《天平琵琶谱》进行研究，于1938年发表了论文《琵琶古谱之研究》[①]。1955年林谦三在日本又发表了论文《中国敦煌古代琵琶谱的解读研究》[②]，首次公布了他的二十五首敦煌乐谱五线谱译谱。1957年，林氏将论文和译谱修订成书，名《敦煌琵琶谱的解读研究》，在中国出版[③]，1969年又再次修订，更名《敦煌琵琶谱的解读》，收入他著的《雅乐——古乐谱的解读》一书[④]，书中还首创将同名敦煌曲子词《西江月》填入P·三八〇八曲谱中第十三曲《又慢曲子西江月》[⑤]。

继林谦三译谱之后，叶栋于1982年发表论文《敦煌曲谱研究》[⑥] 和二十五首译谱（总标题为《敦煌唐人曲谱》）[⑦]。1986年，叶栋将译谱修订成书，名《敦煌琵琶曲谱》，由上海文艺出版社出版。其间，中国唱片社还据叶栋译谱的原曲和改编曲灌制成唱片、盒式录音带出版发行。其后，又有何昌林[⑧]、金建民[⑨]、赵晓生[⑩]的译谱问世。其中何昌林译全了P·三八〇八的二十五曲和《浣溪沙》残谱，金建民、赵晓生各发表了两首译谱。

上述种种译谱的出现，表明译谱者对敦煌乐谱的翻译各具自己不同的见解，这些译谱的问世，无疑都各具一定的学术价值。但在笔者看来，已有的种种译谱仍然没有达到满意的结果。因此我以为还有必要在敦煌乐谱的解译上下工夫，以期达到用现代记谱法来正确地翻译这批原谱的目的。

---

① 原文载日本《月刊乐谱》，1938（27－1），饶宗颐中译本载《音乐艺术》，1987（2）。

② 载日本《奈良学艺大学纪要》，1955（5－1）。

③ 由潘怀素中译，上海，上海音乐出版社，1957。

④ 音乐之友社1969年版，202～234页。陈应时的论文中译本载《中国音乐》，1983（2）。林氏再次修订的二十五首译谱，转载《交响》，1984（2）。

⑤ 见该书99页。

⑥ 载《音乐艺术》，1982（1）。

⑦ 载《音乐艺术》，1982（2）。

⑧ 见何昌林：《敦煌曲谱之考、解、译（附〈敦煌琵琶译谱〉）》，见《1983年全国敦煌学术讨论会文集》，331～441页，兰州，甘肃人民出版社，1987。

⑨ 见金建民：《敦煌曲谱中的伊州》，载《新疆艺术》，1986（4）。

⑩ 见赵晓生：《敦煌唐人曲谱节奏另解》，载《音乐艺术》，1987（2）。

一、解译敦煌原谱所取得的成果与产生的分歧

在敦煌乐谱的解译中，涉及乐谱全局的是对于音高谱字和节拍节奏符号的翻译，其他符号只对个别乐曲或各曲的局部发生作用，故本节文字着重于从这两个方面来叙述。

就敦煌乐谱解译中对于音高谱字和节拍节奏符号的翻译来看，前者所取得的成果是非常显著的。

（一）林谦三、平出久雄于1938年首先认定敦煌乐谱是琵琶谱，并据日本《雅乐琵琶谱字》决定了敦煌乐谱中每个音高谱字在四弦四相琵琶上的音位。但其后王重民、任二北、杨荫浏等称其为工尺谱，为此，饶宗颐论文《敦煌琵琶谱谈记》[①] 对国人的"工尺谱"说作了否定。后来发现了P·三五三九的敦煌琵琶二十谱字，就更证实了"工尺谱"说的不可靠。尽管至1986年尚有人否定敦煌乐谱为琵琶谱[②]，但迄今的译谱者无一不是按琵琶谱来翻译这批曲谱的。正因为林谦三、平出久雄等对敦煌乐谱的谱属作出了正确的判断，才有可能把乐谱的音高谱字借琵琶定弦而得以翻译出来。因此，这一研究成果应该予以肯定。

（二）在决定敦煌乐谱为琵琶谱之后，音高谱字的翻译就取决于琵琶定弦。由于敦煌乐谱未标任何定弦法或调名，因此如何决定各曲的琵琶定弦，就成了难题。林谦三根据各曲所用的谱字构成正常音阶为原则，进行卓越的定弦法推定筛选工作。由于用三种笔迹抄写的三组曲谱，每组内各曲所用的谱字和曲终扫弦琶音基本相同，故林氏判断曲谱采用三种琵琶定弦。从而在1955年至1957年作出了第一组十曲Bdga，第二组十曲Acea，第三组五曲$A^{\sharp}$cea的定弦选择。这种琵琶定弦的推定法亦为其后的译谱者所接受。尤其采用这三种定弦之后，第二组和第三组中用不同相位音高谱字记录的两首同名曲《水鼓子》，在移成同调高时，它们的旋律骨干竟能相合，由此更证明了这两组定弦的推定无比正确，故它们亦被其后的译谱者所接受。

仅以上两项研究成果足以解决了P·三八〇八敦煌乐谱二十五曲中后十五曲音高谱字的翻译，林氏在这方面所作出的贡献，对敦煌乐谱的翻译具有不

① 载《新亚学报》，1960（4－2）。

② 参见郑汝中：《"敦煌音乐"中的若干问题》，载《敦煌研究》，1986（2）。

可磨灭的功勋。

在P·三八〇八敦煌乐谱第一组和第二组中都有同名曲《倾杯乐》，既然上述两首《水鼓子》的旋律能够重合，证明第二组定弦无误。但前述第一组中Bdga定弦的《倾杯乐》旋律，不能和第二组中Acea定弦的《倾杯乐》旋律重合，因此，林氏在1969年决定放弃前所推定的第一组Bdga定弦，选用了EAda定弦。林氏用此定弦重新翻译了第一组十曲，但其中的《倾杯乐》旋律仍然不能像前述两曲《水鼓子》那样取得旋律骨干重合的结果，而仅有连续五个和四个音符（中间隔一个相异的音符）的旋律相重合，因此，林氏的EAda定弦能否成立是令人怀疑的[①]。1983年应有勤等四同志以及笔者在两地不约而同地对敦煌曲谱琵琶定弦作了重新推定，得出了相同的结论，一致以为林谦三1955年至1957年所推定的三组定弦比较合理。[②]

叶栋在1982年发表译谱时，除采用林谦三推定的第二、三组琵琶定弦之外，又另立了第一组十曲的Dfgc′定弦，后接受应有勤等同志的意见，修正为Df^{b}bc′，实际上是恢复了林谦三1955年至1957年的第一组定弦，仅将定调移高了小三度。何昌林在1987年发表的译谱中，第二、三组十五曲亦采用林谦三所推定的定弦，唯第一组十曲的定弦为Bdgd′，即将林谦三1955年至1957年第一组定弦中的子弦（第四弦）提高了纯四度。金建民、赵晓生的译谱，亦采用林谦三1955年至1957年所推定的第二、三组定弦（他们均无第一组十曲的译谱发表）。这样，迄今P·三八〇八敦煌乐谱译谱中琵琶定弦主要分歧之点，在于第一组十曲，即存在着林谦三1955年至1957年所推定的Bdga、1969年所推定的Eada′以及何昌林所用的Bdgd′三种定弦。此外，席臻贯著文主张第一组十曲应该采用连续四度定弦法，但未见他发表用此种定弦的译谱。[③]

从迄今发表的P·三八〇八敦煌乐谱的五线谱译谱来看，分歧最大的莫过于对原谱节拍节奏的翻译，这由于译谱者所持不同的理论根据而造成，在理论上加以归纳起来，主要有以下的三说：

---

① 参见拙稿《论敦煌曲谱的琵琶定弦（修订稿）》，见《1983年全国敦煌学术讨论会文集》，442～469页，兰州，甘肃人民出版社，1987。本文原来为评论叶栋的第一组定弦而写，后叶栋修正了定弦，故此文重作修改，着重评论林谦三的两种第一组定弦。

② 参见应有勤、林友仁、孙克仁、夏飞云：《验证敦煌曲谱为唐琵琶》，载《音乐艺术》，1983（1）。陈应时：《论敦煌曲谱的琵琶定弦》，载《广州音乐学院学报》，1983（2）。

③ 参见应有勤等四同志论文附发的《敦煌曲谱研究作者的话》，载《音乐艺术》，1983（1）。

（1）拍子说。为林谦三所倡。在1938年林氏和平出久雄合作的论文《琵琶古谱之研究》中，他们最先判定P·三八〇八敦煌乐谱中的“▭”和“·”两个符号为拍子记号，以为前者为太鼓拍子记号，后者为小拍子记号。但说明由于日本雅乐中不存在此形，故对此两个记号有待进一步研究。1955年至1957年当林谦三发表带有译谱的论文时，却断然否定了“·”为小拍子的前说。林氏说：“谱字的右侧附有‘·’这符号，究竟是什么意思呢？这符号也出现于《天平琵琶谱》和《五弦谱》，其正确的意见现在还未弄明白。在本谱上，附有‘·’符号的谱字排列得比较整齐，一见之下所引起的印象，仿佛它是插进太鼓拍子之间的短拍子的符号。可是和《五弦谱》作了比较研究的结果，决定以为是小拍子以外的符号。”① 1969年林氏修订其论文和译谱时，明确将“·”号释作演奏手法符号“返拨”，在译谱中用“V”号表示。

林氏在作了如上决定之后，就以为敦煌乐谱的节拍节奏仅仅只有“▭”号所表示的一种拍子形式，其节奏形态为一字一音、一音一拍，所以他根据两个“▭”号之间的谱字数分为“四拍子”、“六拍子”、“八拍子”三种拍子形式，将每一个音高谱字译作全音符（作一拍），小号谱字用时值概念模糊的不带符杆的黑符头来表示。

林氏的“返拨说”发表后，被张世彬所反对。张氏在《中国音乐史论稿》一书中说：“小黑点在藤原贞敏传到日本的琵琶谱上，称为‘放点’；可是没有解释。林谦三先生以为是‘挑’的记号，但‘挑’另外有记号，实在没有重复的必要，故尚待研究。”② 张氏虽否定了林氏的“返拨说”，但由于他对“·”号没有给以确切的解释，因此在敦煌乐谱的节拍节奏方面，还不能独立成说。

（2）眼拍说。为任二北（半塘）所倡。1954年，在林谦三二十五首译谱发表之前，任二北在《敦煌曲初探》一书的《工尺谱》一节中就提出：“谱内例以‘·’为眼，以‘▭’为拍。”③ 1982年，任二北（半塘）又在《唐声诗》中对林谦三的“拍子说”提出质疑：“林谦三氏《敦煌琵琶谱的解读研究》于谱内所见之‘▭’，肯定为节拍符号；而于谱内所见之‘·’，则否定其为‘小拍子’之符号。因此，依据谱内‘▭’之位置，遂复说曰：每隔六个谱字有一拍子的曲子，叫做六拍子，四个的场合叫四拍子，八个的场合叫八拍子，不问哪一种，在本谱上都可看到。按所谓，曲子叫做六拍子……四

① 《敦煌琵琶谱的解读研究》，52～63页。

② 见该书，297页，友联出版社有限公司，1975。

③ 见该书，459页，上海，上海文艺联合出版社，1954。

拍子……八拍子。究指彼邦雅乐之事欤？抑兼指我唐代俗乐之事？林氏未曾说明，且林氏所谓‘八拍子’等，乃唐代之曲牌名；而‘八’与‘十’之含义，并不同于林氏所言，指谱字之多寡也。观于‘三十拍促曲’之说，此又益明。唐曲分‘簇拍’与‘非簇拍’，非常突出。林氏绝非不省，乃论节拍中，对此始终不加理会。解读唐谱，若不求贯通于唐乐之史实不可。”①

任二北的“眼拍说”对叶栋、何昌林、金建民的译谱产生直接影响。他们均把“▭”译作工尺谱中的“板”，把“·”号译作工尺谱中的“眼”，唯在时值处理上略有分歧。叶栋将“▭”号和“·”号的时值均处理成一拍（金建民从叶栋），何昌林对此提出异议，他认为：“叶栋所译的敦煌曲谱二十五首，有二十一首译成了‘三拍子’（3/4 及 6/8）——包括复合拍子，数量占全部曲谱的百分之八十四，考诸中国现今比较古老的民间音乐乐种中的曲牌，例如福建南音、陕西鼓乐的曲牌，则几乎没有‘三拍子’节拍；再考察比较古老的琵琶曲、古琴曲、古筝曲，‘三拍子’也都比较罕见。因此，一套敦煌曲谱中竟有百分之八十四的乐曲是‘三拍子’，这不能不令人生疑：译谱人在节奏韵律的拟定方面，是否背离古意甚远？”② 由此，何氏在译谱中采用西安鼓乐曲谱中“三点水”式的记谱法，将“▭”号译作包括“板”和“头眼”的两拍时值，这样，在乐谱中占绝大多数的“▭··”被译作“一板三眼”，从而在译谱中避免了“三拍子”的节拍形式。

（3）长顿、小顿说。为赵晓生所倡。赵氏在论文《敦煌唐人曲谱节奏另解》中对叶栋译谱所采用的“眼拍说”作了否定。他认为叶栋据此说译出的曲谱，“节律怪异，音调急促，缠舌拗口”，因此必须另找途径。他以为敦煌乐谱中的“▭”号和“·”号类似古文的句逗，前者为音乐中的“长顿”，后者为“小顿”，其间的音符时值长短采取古琴打谱式的“弹性记谱”方法处理。③ 按此理论，赵氏译了配有歌词的《又慢曲子西江月》和《伊州》二曲。

笔者对于上述的分歧意见，有关第一组十曲的琵琶定弦，已经有专文表示赞成林谦三的 1955 年至 1957 年所推定的定弦④，故这里无须赘述。对于敦煌乐谱节拍节奏符号的翻译，总觉得上述诸家各说似都有不尽之处。据“拍子说”译出的曲谱，唱起来平淡无味，译谱中尚有前文所指出的那种时值概

① 见该书，285 页，上海，上海古籍出版社，1982。

② 何昌林：《敦煌曲谱之考、解、释（附〈敦煌琵琶译谱〉）》。

③ 参见赵晓生：《敦煌唐人曲谱节奏另解》。

④ 参见《论敦煌曲谱的琵琶定弦》。

念模糊不清的不带符杆的黑符头，显然还没有把敦煌乐谱正确的节拍节奏表述出来。据“眼拍说”译出的曲谱虽然有了活泼的节奏，但问题仍然存在。且不说叶栋译谱百分之八十四的乐曲为“一板两眼”的三拍子，它们是否在节奏韵律方面背离古意甚远，就其音乐本身来说，确有如赵晓生所指出的那种“节律怪异，音调急促，缠舌拗口”的毛病。何昌林用“三点水”的方法在节拍上作了补救，把“一板两眼”的三拍子变成“一板三眼”的四拍子，并采用筝上的“促柱法”对所译的旋律加以润饰，从而增加了译谱的可听度，但是这实际上已经背离了译谱的原则，已具古琴打谱的风格了。赵晓生的“长顿、小顿说”对“眼拍说”无疑是一次巨大的冲击。但是，“长顿、小顿说”否定敦煌乐谱中有“均等律动节拍”，这样就不能解释敦煌乐谱中在两个“▭”号之间何以会有四个、六个、八个谱字均等的带规律性的组合形式；更不能解释乐谱中数次出现“·”号和“▭”号重叠记于一个谱字右侧的“▭”号，它究竟算是长顿或是小顿，还是顿而又顿？

笔者向来有解释敦煌乐谱的奢望，但苦于在节拍节奏方面没有找到门径，长期在译谱的门外徘徊。最近由于饶宗颐教授的督促，嘱我及早译出敦煌乐谱。这迫使我不得不在敦煌乐谱的节拍节奏翻译方面作出最后的抉择。我在探索中终于在北宋科学家沈括（1031—1095）的《梦溪笔谈》和南宋张炎（1248—1317）的《词源》等古代文献的有关记载中获得了灵感，发现沈括所述的“掣声”、张炎所述的“拍”乃是解译敦煌乐谱节拍节奏的唯一的一把钥匙。我把沈括、张炎的有关理论归纳为“掣拍说”，用以作为我翻译P·三八〇八敦煌乐谱二十五首的理论根据。

二、释“掣拍说”

沈括在《梦溪笔谈·补笔谈》中说：“乐中有敦、掣、住三声。一敦一住，各当一字。一大字住当二字。一掣减一字。如此迟速方应节，琴瑟亦然。”[①] 很显然，沈括时代的记谱法，是以一个谱字作为基本的时值单位来看待的。如果从今人的节拍节奏观念来说，若以一个谱字为四分音符，则“一大字住当二字”就成了二分音符；在两个谱字相连而后一字带“掣声”时，就变成“减一字”的一个谱字时值，亦即变为两个八分音符。

① 胡道静校注本，918页，北京，中华书局，1959。

张炎在《词源》中说："法曲之拍，与大曲相类，每片不同。其声字疾徐，拍以应之。如大曲《降黄龙·花十六》，当用十六拍。前衮、中衮六字一拍，要停声待拍，取气轻巧。煞衮则三字一拍，盖其曲将终也。"[①] 在P·三八〇八敦煌乐谱二十五曲中，张炎所云《降黄龙·花十六》式的带十六个拍号（拍号即林谦三所辨认的"▭"号）的乐曲，计有第八、十一、十四、二十一、二十三等曲，第十九曲是两个"十六拍"，第三、十、十二、十三、二十四曲若不计曲中句末延长一拍或不计曲终扫弦琶音亦为"十六拍"。现在我们可以知道张炎所说的大曲、法曲的基本乐段（"每片"）是以"拍"（为区别现今拍子中小拍的概念，以下我称其为"大拍"）的多寡来衡量的，"十六拍"即十六小节。张炎所说的"前衮、中衮六字一拍"、"煞衮则三字一拍，盖其曲将终也"。这也可以和P·三八〇八敦煌乐谱二十五曲相对应。此谱中除第一、二无拍，第三、八、十、十二、二十、二十一诸曲为八字一大拍以及第十一曲为四字一大拍之外，其余的十七曲都是六字一大拍。曲将终时"煞衮则三字一拍"者有第三、四、六、七、九、十一、十三、十五、十六、十八曲。请看下述的第十三曲《又慢曲子西江月》谱的实例（见本文所附谱例一）。

此谱为"六字一拍"，曲终处出现两个"三字一拍"，全曲若不计曲终扫弦琶音或把两个"三字拍"合成一个"六字拍"，则总数为十六大拍。我们按照这种"拍子"规律，可以发现第二行第二个拍号和第三个拍号之间仅五个谱字，必然抄漏一个谱字。把此大拍和第四行第四个拍号至第五行第一个拍号之间的相同旋律的六个谱字作比较，可知抄漏的是此大拍内最后一个带"·"号的"七"字。此外，还可以发现第三行第一个谱字旁的附加号也抄错了，不是"·"号而应该是"▭"号（否则此大拍内成了十二字，此谱字上的"·"应移在下一个谱字上，其理由见译谱注文）。由此我们还可以得出这样的结论，敦煌乐谱中的拍号就是类似现今的小节线，两个"拍号"构成今之一小节。"拍号"的用途可以计算乐曲的篇幅，类似今天我们以小节数来衡量乐曲的长短一样。单个"拍号"不具今之"一眼"或"一拍"之类的时值意义，只有两个"拍号"才构成小节，但小节内的拍子数并不是由"拍号"来规定，而取决于其中的谱字数和掣号数（详后）。

现在我们把沈括的"敦、掣、住"理论应用到张炎的"拍子"理论中：

① 《词源》卷下，3页，清刊本。

谱例一

一个谱字为“一敦”；一个住号为“一住”，即今之所谓“一拍”；谱字下方加上住号，成今之两拍时值，谱字旁加掣号“·”，为减去一个字的时值，和前面紧接的谱字合成今之“一拍”时值。因此，六字拍中带一个掣号者为今之五拍子，带两个掣号者为今之四拍子，带三个掣号者为今之三拍子。这种计拍子方法也一样适用于敦煌乐谱中的四字拍、五字拍、八字拍。

现在要讨论的是为何带掣号减一字时值的谱字一定要和前一个谱字合为一小拍，而又为何不能像工尺谱板眼符号那样和后面的谱字组成一小拍的时值单位呢？我以为有如下理由：

（1）敦煌乐谱和中国的汉字一样，采用直行书写形式，从上而下，从逻

辑上来说应减的是已有的时值，因为掣号下方谱字尚未出现，没有时值可减。

（2）掣声的减时值是在两个“拍号”之间的大拍中实现的，如果减时值和下方谱字相连，势必要减到大拍的范围之外去，从而造成本大拍之内小拍子不明的结果。请看下面的图解：

掣前：| $\frac{4}{4}$ □ × × $\underline{\times\ \dot{\times}}$ $\underline{\times\ \dot{\times}}$ | ×

掣后：| $\frac{?}{4}$ × × × $\underline{\dot{\times}\ \times}$ $\underline{\dot{\times}\ |\ \square\ \times}$

（3）工尺谱已经摈弃了以单个谱字数计算小拍的原则，规定以一板或一眼为一小拍，并以其“一板三眼”、“一板一眼”、“有板无眼”等特有的概念来决定每小节内的小拍子数，因此其带板眼符号的谱字就占了统帅每一拍的首领地位。这样，带板眼符号的谱字就可和其后不带板眼符号的谱字组成一小拍，其组合方式恰恰和“掣拍说”相反。

以上只是谈及“掣拍”理论的基本原理，关于用“掣拍说”来解释敦煌乐谱音符时值所作的具体处理方法，在后文中再谈。

三、“掣拍说”和诸说的不同之点

（一）与“拍子说”的不同之点

林谦三“拍子说”实际上已经到达了正确解释敦煌乐谱节拍节奏的边缘。他认定敦煌乐谱的两个拍号之间以一字为一拍，从而区分P·三八〇八敦煌乐谱二十五曲为四拍子、六拍子、八拍子这三种拍子形成，这无疑有其合理的内核。可是他在1955年至1957年期间，放弃了1938年论文中释“·”为小拍子记号的观点，1969年最终判定它是“返拨”演奏记号，因而使译谱只保持了原谱的大体轮廓（他1969年推翻对前十曲定弦也不是高明的一招），致使译谱的节奏呆板无味。“掣拍说”则在“拍子说”基础上认定“·”为减一字的时值符号，从而使敦煌乐谱的节奏按其自身的面貌真正流动起来，应该说它比“拍子说”前进了一步。

此外，林谦三识别了“▭”号即拍号，以为它相当于日本雅乐的太鼓拍子，是“打太鼓的位置”①。这无疑是正确的。前引张炎《词源》提及法曲、

① 《敦煌琵琶谱的解读研究》，51、62页。

大曲的节拍时说："其声字疾徐，拍以应之"。可知"拍号"确如林氏所云是击拍之位置所在。但林氏译谱均将小节线划在带拍号谱字的后面。我以为此种译法不妥，理由如下：

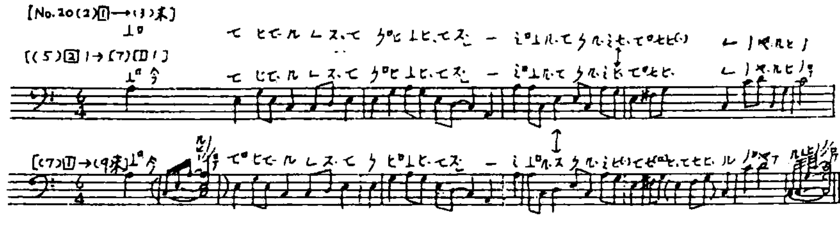
（1）我们知道，在中国历史上"拍"在不同的时期中有不同的概念，早期音乐中的"拍"相当于我们今天所称的"章"或"乐段"。南朝丘明（493—590）所传的《碣石调·幽兰谱》，从现在来看有四个乐章，在此谱的每乐章后面注有"拍之大息"、"拍之"的字样。琴歌中有《胡笳十八拍》，现见此曲为今之十八个乐段。可见此时的"拍"亦非现今二拍子、三拍子的"拍"；南宋末张炎时期称"乐段"为"片"，此时的"拍"，相当于现今之小节。此种"拍"后来转化为工尺谱的"板"，所谓"八板"、"十六板"亦即今之八小节、十六小节。现今三拍子、四拍子的"拍"，是西洋乐理中的 beat 和中国的一板或一眼相结合的产物，如现今把"一板三眼"看作一拍加三拍的四拍子等等。由于敦煌乐谱的"拍号"和张炎所论之"拍"正相吻合，因此我们在翻译敦煌乐谱的时候，自然要取"其时的拍为今之小节"的概念，称其时的多少拍为今之多少小节。我们从敦煌乐谱可知，合今若干小节的乐谱必有若干个拍号，十六大拍（小节）者谱中必有十六个拍号。如果把小节线划在带拍号谱字的后面，在观念上就必然会像张世彬那样以为拍号即"句号"①，误认每一个拍号之前的谱字为一个乐句。事实上敦煌乐谱多数乐曲都是今之所谓弱起节拍，第一个拍号之前的谱字数和其后两个拍号之间的谱字数有明显的悬殊。甚至第二十三曲的第一个拍号就标在第一个谱字上。很显然，这里的拍号不可能是如同张氏所说的那种句号。不完全小节或一个小节，也不可能等同于一个乐句。

（2）小节划在带拍号谱字的前或后，涉及大拍内谱字的计数顺序。现例举《长沙女引》中的一段曲谱（见本文所附谱例二），以证明敦煌乐谱设置拍号，并非像古文那样，读完四、五、六或八个谱字后再圈句点的，而是以拍号起计数的（即带拍号的谱字为拍之内序列的第一个谱字）。

为了便于读者查核和节省篇幅，本文在列举谱例出处时采用一种缩写法。如 No. 20（2）[1]1（7）[1]1，表示 P·三八〇八敦煌乐谱第二十曲《长沙女引》原谱第二行第一个拍号的第一字至第七行第一个拍号的第一字，在拍号之后的谱字，从带拍号的谱字为第一字算起。如果在该行第一个拍号之前有

① 《中国音乐史论稿》，297 页。

谱字，则省略拍号数标记，以下不再说明。



谱例二

上例中同样的旋律在全曲中共出现三次（包括反复在内共出现五次），最后一次出现在曲终前。仅仅因为最后一次出现时在第二拍开始插入了一个两小拍时值的扫弦琶音，于是写谱者又严格地按八字“一大拍”的规则，从原拍号谱字的后一个谱字起重点拍号。可以想见，拍号的改变并不影响曲调结构，只是可能因击拍位置改变而导致速度上的变化。

“掣拍说”和“拍子说”小节划分尚有一点不同之处：后者把全曲最后一个拍号译作双纵小节线；而前者把所有的拍号均译作单小节线，在曲终按现今记谱法习惯，添加双纵小节线。

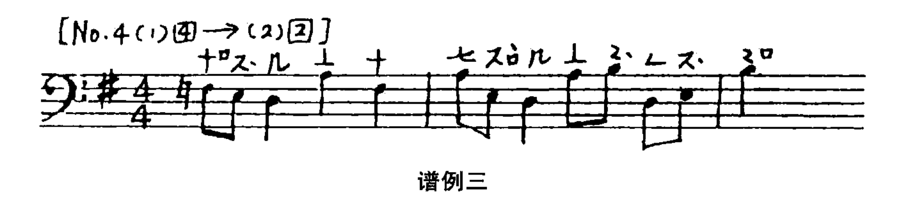
(3) 敦煌乐谱中有许多拍号和掣号相连的情形，如果把小节线划在带拍号谱字后面，又会产生大拍（小节）之内小拍子不明的弊病。请看下面的图解：

掣前：｜ $\frac{4}{4}$ □ × $\dot{\times}$ × × $\dot{\times}$ × ｜□×

掣后： $\frac{?}{4}$ □ × ｜ $\dot{\times}$ × × $\dot{\times}$ × × ｜

(4) 既然带拍号的谱字是本小节的第一个谱字，划在小节线后，岂非它只能和其后相连的带掣号的谱合为一小拍而不能和前一个谱字跨小节组合成一小拍吗？否。我们在谱中找到了解决此类问题的实例。敦煌乐谱中有掣号和拍号重叠用于一个谱字的情形，叶栋均把小节划在带拍号的谱字之后，作跨小节的切分音，也同样不妥。正确的译法，似应该把拍号前的一个谱字“掣”到后一小节中来（见本文所附谱例三）。

此曲中尚有类似的两处掣号、拍号重叠，作同样处理后，前后两小节都为四拍子。那么，在这样情况下为何不把拍号移前一个字记在“七”字上？如果这样移拍号，就违反“六字拍”的组合规则，成前五字，后七字，所以



谱例三

非采用重叠号不可。

（二）与“眼拍说”的不同之点

任二北先生精于唐宋文学艺术，是一位在国内外有深远影响的音乐文学家和文学史家。他提出的“眼拍说”可能直接取名于张炎《词源》的“拍眼篇”。但由于他原先就把敦煌乐谱作为工尺谱提出，因此，他的“眼拍说”就很容易被人理解为近世仍在流传的工尺谱中的“板眼”。前已论及，工尺谱“板眼”不承认单个谱字有一字一小拍的时值意义，谱中的小拍子由“板”和“眼”来决定。这样就势必会排除“拍子说”“一字一小拍”的合理因素。叶栋在《敦煌琵琶曲谱》一书中说：“林氏将曲谱中每个谱字均作一个相同时值音解，仿佛一字一拍、一拍一音从头到尾，音乐显得呆板；林氏又将敦煌曲子词《西江月》第一首用一字一音与《又慢曲子西江月》谱相配，音乐也显得支离破碎。林氏这类译法，从节奏节拍来说，既不符合与大量唐代壁画中所见乐舞律动的多变场面，也不符合与之有密切关系的唐代歌辞的结构规律和我国民族民间音乐的实际情况与传统特点。”① 这样，叶栋就把敦煌乐谱中的“ ▭”号当作工尺谱的“板号”，按工尺谱规则给予这个符号一小拍的时值，而何昌林还嫌不够，增一拍（包括“板”和“头眼”）成两小拍。对于“·”号，他们当作工尺谱的“眼”，亦赋予一拍的时值。原本无附加符号的谱字可以独立表示一小拍的时值，但在按板眼处理后，它们不可能独立成小拍，被附属在“板号”或“眼号”名下，挤成一团，使三四谱字合为一小拍；在实在拥挤不下时，就按“一板两眼”或“一板三眼”规则，说原抄谱者漏点了“眼号”，于是就自己动手“点眼”。有时在一首十六小节的译谱中，增点的“眼”竟然十来个，甚至个别小节的译谱中，增点两个“眼”号。不仅如此，在处理所谓“一板”或“一眼”所包含的音符时，又出现许多的随意性，如两个谱字组合的就有两个八分音符、前附点八分音

---

① 见该书，38页，上海，上海文艺出版社，1986。

符后十六分音符，或前十六分音符后附点八分音符等不同译谱形式，三、四、五个谱字组合的译谱形式，当然更是变化多端。看上去这样随意性的处理，板头很活，但如此灵活译谱的根据何在？这样的译谱，能说是原谱的再现吗？

为了按照“掣拍说”说明P·三八〇八敦煌乐谱二十五曲中掣号的减时值功能，说明它们和工尺谱的“眼”截然不同，现列举以下实例①，它出现在乐曲重头反复之后进入末段音乐开头的部分。原谱清楚地记录了由三字谱字组成的旋律音型连续重复，然后再过渡到末段曲调。

下例中第一行谱是我据“掣拍说”翻译的，明显地体现了原曲中的旋律音型反复，第二、三行谱是叶栋、何昌林据“板眼”翻译的，很显然，上述的旋律音型在他们的译谱中已被解体了。



谱例四

从表面上看，“眼拍说”按“板眼”划分小节，除上述重叠号的小节线划法和“掣拍说”有分歧外，其余的小节线划法和“掣拍说”是一致的。但实际上在观念上并不一致。前者把拍号既作小节线又兼表“一板”（何昌林又增“头眼”）的时值，在译谱中带拍号的谱字和紧接带掣号谱字前的谱字组成一小拍（或为何氏的两小拍）时值。但“掣拍说”只赋予拍号具小节线的意义，即使由两个拍号组成的小节具有时值意思，但此小节时值的长短并不取决于拍号，而由谱字和掣号的多寡来决定，拍号的多寡只表示乐曲篇幅的长短，这和现今以小节数来表示乐曲的长短完全一样。前已论及，此处不再赘述了。

① 取自P·三八〇八敦煌乐谱第二十五曲《水鼓子》中的一个旋律片段，见谱例四。

（三）与“长顿、小顿说”的不同之点

赵氏释“▭”号为“长顿”，释“·”号为“小顿”。这正好和“掣拍说”释“▭”号为无时值意思的小节线，释“·”号为减时值符号相反。赵氏所谓的“顿”，其时值并无严密规定，在已发表的两首译谱中，“长顿”有一拍半、两拍、三拍和四拍四种时值，变化无常。“小顿”除处理成一拍、一拍半两种时值之外，在两首译谱中竟有二十多处和不带“·”的谱字一样取所谓的“弹性记谱”，被译成八分音符或十六音符，实际上等于否定了这些“·”号在原谱中于该位置的存在，采用了与“眼拍说”、“点眼”的相反做法，作“消眼”。我们并不否认原谱抄写者在个别地方有笔误的可能，但在一曲之中，成批的“·”号被遗漏或增点，这似乎是不大可能的事，因此，我们在译谱中的各种谱字和符号，如有改动就应阐明理由。

此外，“长顿、小顿说”断然否定中国在明末清初之前存在“强弱交替的节拍观念”，因而以为在敦煌乐谱中不可能存在“2/4、4/4 甚至 3/4 这一类均等律动节拍”[①]。这样，在译谱中就处理成任意划分小节的自由节奏。如果说某位作曲家取古谱的旋律音，按照古诗词吟诵风格重编节奏而成曲，这当然无可非议，但把这样的作品称作译谱，则似乎难以成立。

由于“长顿、小顿说”偏重于从译谱者的主观感受来判断译谱中的是非，因此敢于以音乐本身的逻辑性为准来否定“节律怪异”的“眼拍说”译谱，因而自立新说，重新译出容易被一般人听觉所能接受的曲谱，译谱中出现了某些音符组合，竟然和“掣拍说”译谱相一致（如赵译谱《西江月》中的“女、今、江、头、无、一、波、渔、天、人”，《伊州》中的“渭、青、出”等字眼上所配用的双音组合），从译谱角度来说，译谱者违背了自己的“小顿”原则（因这些双音组合的后一个谱字上都有“·”号，但译谱中和无号的谱字同等处理，没给以“小顿”），然而这样的双音组合却又合于原曲精神，这里不能不使人佩服译谱者的音乐听觉，但这种单凭感性来处理古谱翻译，只能取得局部的成果，绝不可能完全再现古曲的全貌。

四、敦煌原谱新译的步骤和具体技术处理

旋律和节奏是构成敦煌音乐最基本的要素。敦煌乐谱旋律翻译的难题早

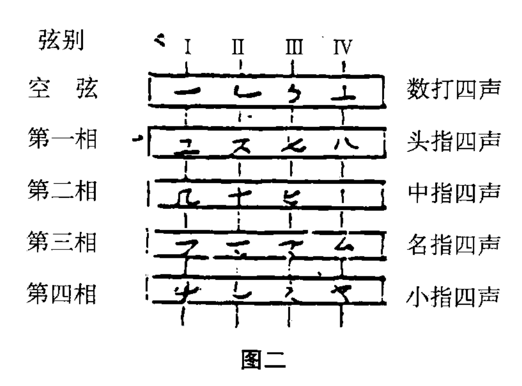
---

① 《敦煌唐人曲谱节奏另解》。

就被林谦三所解决，随着节奏处理上对于“掣拍说”的发现，就不难按新说重新翻译这批乐谱了。现将我的译谱步骤以及译谱中所作一些技术性处理作如下说明：

（一）关于琵琶二十谱字音位的确定

林谦三、平出久雄在1938年发表的论文中最早据日本雅乐琵琶确定了P·三八〇八敦煌乐谱所用谱字在四弦四相琵琶上的音位。日本正仓院今存有唐代四弦四相琵琶实物，故可知其空弦音和第一相间为大二度音程外，其余各相位之间都是小二度音程。后来发现的P·三五三九敦煌琵琶谱字表与林谦三、平出久雄所判断的音位基本相同，但有两个谱字的音位相异（第三弦第四相谱字和第四弦第二相谱字位置互换）。这就引起了学者们的注意，但通过译谱就会发现，错的是P·三五三九的书写人。席臻贯在《敦煌曲谱第一群定弦之我见》一文中曾做过分析：“我们知道，四音扫弦只可能在四条弦上同时发出，而P·三五三九的音位，这四个音却在三条弦上——‘ハ’和‘マ’都在Ⅳ弦，Ⅲ弦无音，这在实际演奏中是不可能的。而况原谱的‘一スㄋマハ’是按由低而高的规律书写，但在P·三五三九的音位中，‘ハ’倒反比‘八’高一律，于是可断定，P·三五三九的‘一’与‘ㄋ’一定是笔误。把这两个音对换后，正合《敦煌曲谱》的扣弦规律。而且，也就与日本雅乐琵琶的音位若合符节。”① 笔者同意这一见解，且目前在译谱中敦煌琵琶二十谱字的音位均从林谦三的判断，并无分歧。故笔者亦不采用P·三五三九的错位谱字而采用林谦三、平出久雄所定的音位，现制图二如下：



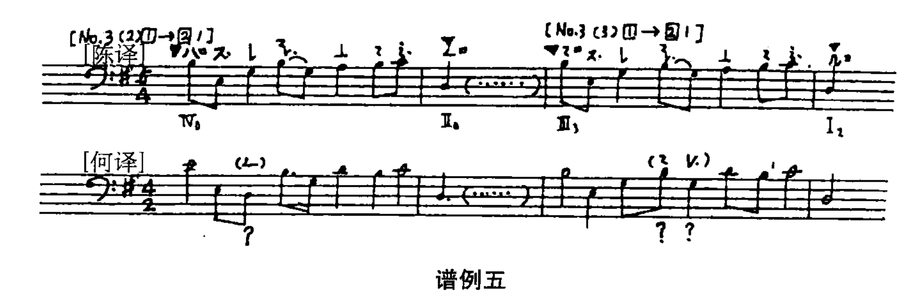
图二

① 载《西北师院学报》，1984（10），4页。

（二）关于琵琶定弦的选择

本文前面已经提到，目前对林谦三所推定的P·三八〇八第二、三组琵琶定弦均无分歧，而且有同名《水鼓子》的旋律骨干重合作佐证，说明这是两种完全符合原谱的定弦法，笔者当然采用无疑。唯第一组十曲定弦，目前有四种方案，现在我所选用的是林谦三 1955 年至 1957 年所推定的定弦，之所以不采用林氏 1969 年的修正定弦，我在《论敦煌曲谱的琵琶定弦（修订稿）》① 一文中，除了对三组定弦重新作了推定之外，还对林氏 1969 年第一组定弦提出批评意见，这里就不再赘述。现在我再说明为何不采用前述何昌林定弦和席臻贯定弦的理由。

何昌林第一组定弦仅将林谦三 1955 年至 1957 年同组定弦的第四弦提高了纯四度，因此，只需讨论被何氏提高纯四度的第四弦是否合理，就可以决定取舍了。何昌林将此弦提高纯四度后，其结果是此弦所有的相位上的音都随之提高纯四度，亦即在第一组十曲中所用到的Ⅳ_0、Ⅳ_1、Ⅳ_2、Ⅳ_4诸音与其他各弦乐音之间的音程关系相应拉宽，因此曲终扫弦琶音的音程在原来的四、五度叠置的和弦（B—e—b—b，仅第三曲为 e—b—b）上又叠上一个四度音程（B—e—b—e′），这与第二组（c—c—g—c′）、第三组（c—g—c′—c′）曲终扫弦琶音在形式上是不一致的。而且在提高定弦后出现的过宽音程跳进，显得和第二、三组十五曲的旋律音程关系格格不入。现列举此组第三曲《倾杯乐》的重复旋律（见谱例五），以证何昌林将林氏 1955 年至 1957 年前十曲定弦中的第四弦提高纯四度为非：



谱例五

这两句先后出现的曲调是完完全全的重复，仅前后两句在每小节开始（b

① 见《1983 年全国敦煌学术讨论会文集》。

和 d，见谱字上方加▼处）用了同音高不同的相位（IV_1 和 IV_3 音高相同、II_0 和 I_2 音高相同）来演奏，故谱字各不相同。何昌林译谱因第将第四弦提高，又改动乐谱，因此就反映不出这是同一曲调的重复。

也许我举一个例子还不够有说服力，现在再列举同组第八曲《又慢曲子》中用同样的不同谱字记录相同音高乐音的实例（见谱例六）：



谱例六

上例中第二行谱在重复第一行谱的乐句时，仅将其“一大拍”增谱例中加括号的谱字扩充成两大拍，其中用了两对同音高（b 和 g）不同弦位和相位的谱字（III_3 和 IV_1、II_4 和 III_0）。第三行谱是曲终的乐句，又将变化重复的第二行谱加用掣号进行压缩（此亦可证掣号之意义），并且在曲终前非但取消第二行谱倒数第三个谱字上的掣号，而又加用住号，使全曲具强烈的结束感（此亦可证掣号之意义）。这一切都显示了当时作曲者的创作技巧。但如果采用何昌林定弦，此种旋律重复关系也一样会被抹杀。由于 P・三八〇八敦煌乐谱第一组十曲所用谱字均属同调范围，第三、八曲的定弦不能成立，则对于其他各曲也一样无用。因此就不足以取用。[①]

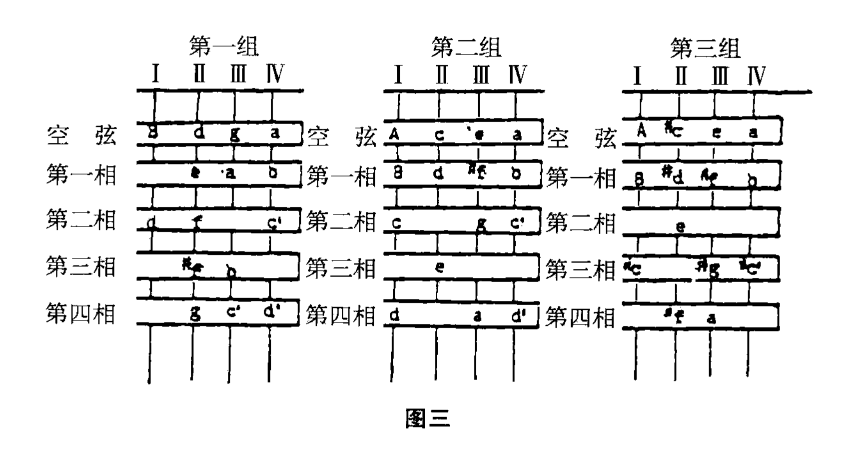
席臻贯设想的第一组定弦，从各弦音程关系来看，实际上又是将何昌林定弦的第一、四弦各定低大二度，从而造成连续四度定弦的结果。但这样的定弦，不仅包含了上述何昌林定弦的缺点，而且由于席氏定弦还要再调低第一弦大二度，则比何昌林定弦相对会出现更多的问题，故亦不足取。

综上所述，P・三八〇八敦煌乐谱第一组十曲的琵琶定弦唯有选取林谦三的 1955 年至 1957 年定弦较为合理。

关于译谱的定调，我亦采用林谦三的调高，因为考虑到我国现今琵琶基本定弦为 Adea，故保持第四弦空弦音高为 a，就方便现代琵琶演奏家按乐谱

① 林谦三 1969 年修订的此组定弦也一样可用以上两例来推翻。

的弦位和音位进行演奏。现将三组琵琶定弦制成如下图三（表中空缺的音位即该组乐曲中不用的音）。



图三

（三）关于译谱中的节拍节奏处理

P·三八〇八敦煌乐谱中涉及节拍节奏的符号很多，现分述如下：

（1）“▭”拍号：译谱作小节线划在带此号的谱字之前，全曲结束增双纵小节线。对此如此处理的理由，前已论及，此处从略。

（2）“字”：即不带任何附加符号的单个音高谱字。据沈括、张炎所论，在谱中作音符时值基本核算的单位；一字相当于现今所谓的“一拍”，我在谱中作一个四分音符处理。理由前已论及，此处从略。

（3）“字小字”：即在正常音高谱字右下侧再加小号音高谱字。两个谱字的总时值为今之“两拍”，大小号谱字在其中各占一拍。前一个谱字是正常拨奏的实音，小号谱字不用拨奏，仅用左手按弦或放弦发出虚音，故译谱时加用弧线。小号谱字的时值和大号谱字一样，两者没有区别。请看下面谱例七两首同名曲《水鼓子》开始部分的实例：



谱例七

敦煌乐谱中两首《水鼓子》的曲式结构和旋律骨干均相同，仅定调不同；第二十五曲又在第十八曲曲终后增一段。从上面的比较中可知大小谱字结合为两小拍，小号字占半拍。大小号谱字时值相同，仅演奏方法有所不同。大小谱字结合后紧接带掣号的谱字，其意义详后。

（4）“𠄎”：住号。此号本身无音高，仅占一个字的时值，附在各音高谱字后，使之时值增长为两字，故前引沈括说“一大字住当二字”。凡正常音高谱字带此号者，我均译作二分音符，林谦三译此号为“停弹”，“正相当于休止符，有时也可作延长记号看”[①]。在 1955 年至 1957 年译谱中，他对此号空缺不译；在 1969 年译谱中用“，”取代。叶栋、何昌林将此号译作时值不固定的自由延长〔𝄐〕。我以为住号只有增时而无休止符的意义，所增时值是有量的，即一个字，亦即今之一小拍，而非自由延长。

（5）“几”或“ノ”：拨号。此号前者林谦三解作“由高弦向低弦弹奏”，后者解作“由低弦向高弦顺拨弹奏”。但忽视了此号有重复前谱字占一个字时值的意义。请看下面的谱例八：

(1) No.13(4)[2]→[3]
(2) No.25(10)[2]→[3]
(3) No.25(11)[2]→[3]
(4) No.25(21)[3]→[4]

谱例八

上例中（1）、（2）、（3）都是“六字拍”，拨号重复前谱字该作一个字的时值，后又加住号，则重复的那个音占两个字的时值，故此二音中，前者为四分音符，后者为二分音符。上例中（4）说明只有当扫弦时，拨号不占时值，而将所扫的音合成一个字的时值，加住号后变成两小拍。而且此例还说明，两种拨号无严格区分，都是由低弦向高弦拨奏。故我在译谱中将此两种符号作为同一种符号看待，单个谱字带此号者为“重弹”，两个或两个以上谱字带此号者为“琶音”奏法。

（6）“·”：掣号。此号的基本意义为减一字，上文中已论及，但在实际使用中，又有很多种用法：

①“字字·”：掣号和不带任何符号的谱字连用时，将两个字的时值减去

① 《敦煌琵琶谱的解读研究》，52 页；《雅乐——古乐谱的解读》，217 页。

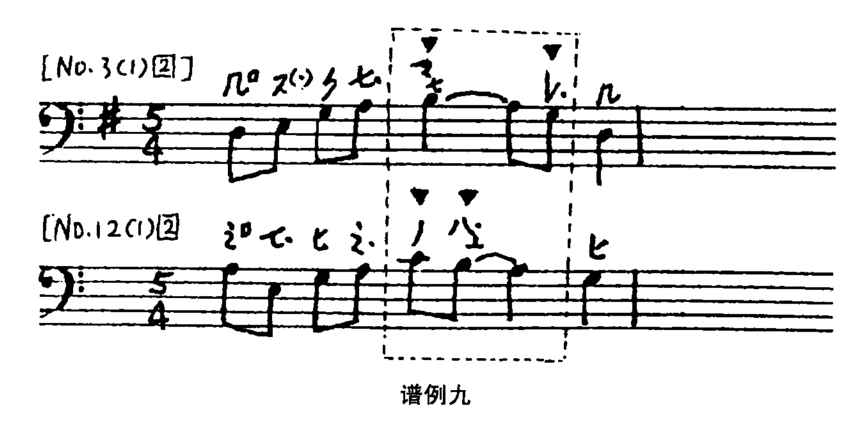
一个字的时值。因我在译谱中将一个谱字的基本时值作四分音符，故“字字·”译作两个八分音符。

②“字字·字·”：双掣号。即三个谱字减去两个字的时值，前一字为八分音符，后两个带掣号的谱字各为十六分音符，前面谱例七第一小节最后一拍的音符对照可作佐证。

③“字·字·丆”：双掣号和住号连用。意义同上，前一字为十六分音符，后一字为十六分音符加延长的四分音符。谱例见 No.2（7）6→11。

④“字字·小字”：掣号后接小字。即三个谱字减去一个字成两个字的时值，前两个谱字各为八分音符，小号谱字为虚音四分音符。参见下面谱例九第二行谱。

⑤“字小字字·”：掣号和小字连用。意义同上，但音符组合形式不同，前一字为四分音符，后两字均为八分音符。同名曲《倾杯乐》第二大拍可与上项相参证。请看谱例九第一行谱：



谱例九

⑥“字小字·”：小号谱字带掣号和大号谱字带掣号时值意义相同，故此仍为两个谱字减去一个字的时值，亦即将上述第三项“字小字”之时值各减半，均为八分音符。参见谱例五第一、三小节“陈译”第四第五个谱字。

⑦“·□”：掣号和拍号重叠。即将带拍号谱字的前一个谱字“掣”入本大拍之中。参见前谱例三第一小节。

(7)“火”：加速号。林谦三释其为“火急”，用以“表现一拍子的二分之一”[①]。但林氏在译谱中未作翻译。叶栋、何昌林在译谱中作了翻译，处理方法各有不同。我据第十二曲《倾杯乐》中的重复旋律结构，将“字”后方大小谱字组合，由四个字减为两个字的时值。请看下面谱例一〇的对照。



谱例一〇

(四) 关于结构称谓和反复省略记谱法的处理

由于P·三八〇八敦煌乐谱中的结构称谓和反复省略记谱法都用汉字书写，诸家已有解释，其意思比较明白，也容易处理，现分别介绍如下：

(1)“头”：即乐曲的头段。

(2)“尾”：即乐曲的末段。

(3)“重头”：即反复乐曲头段或从头再奏一遍。

(4)“住，重头至住字煞”：即从头反复至旁注“住”字的谱字上止。

(5)“记，重头至记字煞”：意义同上，仅把“住”改为“记”。

(6)“今，重尾至今字住”：即反复末段至旁注“今”字的谱字上止。

(7) “今，合，同今字下作至合字”：即再奏自旁注“今”字起至旁注“合”字的曲调。

(8)“第二遍”：将已奏的曲调再演奏一遍。

(9)“王”：即往下。陈元靓《事林广记》俗字谱《愿成双》套曲作“王下”[②]，意义同。

(10)“王字末”、“第二遍至王字末”、“却从头至王字末”、“重头至王字”：其意义都是反复至旁注“王”字的谱字上止，再往下奏此术语后的谱字

---

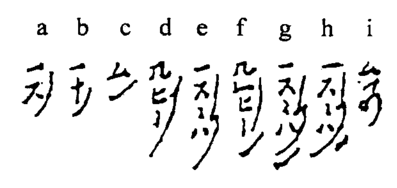
① 《雅乐——古乐谱的解读》，217页。

② 《中国古代音乐史料辑要》，703页，北京，中华书局，1962。

或接着奏新的乐段或他曲。

（五）关于演奏手法记号的处理

在P·三八〇八敦煌乐谱中附在音高谱字旁的符号尚有以下谱例一一中的几种：



谱例一一

以上符号林谦三除d、g、b、i未解外，其余都释作演奏手法符号。他释a为由低弦向高弦弹奏的“下拨”；b为自高弦向低弦弹奏的“上拨”；c为“逆拨”；e为a和b的混合奏法；f是e再加逆弹。[①] 何昌林亦作过类似的解释。我以为林氏对已解符号作演奏手法符号是对的，但他的解释过于刻板。事实上从原谱的琶音谱字来看，基本上都是由低弦向高弦方向拨奏，可知上述演奏手法符号并无严密规定。谱例一一中林氏未解的d、g、f是琶音奏法符号的种种变体，c为单音重复拨奏（前面已论及）。因此，我在译谱中只译c为重复前谱字的拨奏，其余都作为琶音演奏手法符号。拨奏方向视音高谱字的高低顺序而定。

对于符号i，叶栋以为此号“作大小谱字‘一’加‘口’（在左侧）草体解”[②]；何昌林释此号是“左手记号‘弛’的左旁的草书‘3’，故‘3’即‘弛’，是急取下方音之义”[③]。此号仅在第二十五曲《水鼓子》末段出现两次。我从此号和前后旋律衔接以及所处末段结束前原曲进入高潮的位置判断，认为它是两个“大住号”的重叠，作为占两个谱字的时值处理（即将前音延长成三小拍，但后接谱字带掣号，故实际延长成两小拍半），第二个“住号”在拍位上，因连写的缘故，拍号就记在左侧。

---

① 参见《雅乐——古乐谱的解读》，217页。

② 《敦煌琵琶曲谱》，44页。

③ 《敦煌曲谱之考、解、译（附〈敦煌琵琶译谱〉）》，见《1983年全国敦煌学术讨论会文集》430页。

五、结束语

现在我按“掣拍说”将P·三八〇八敦煌乐谱二十五曲都翻译出来了。由于所见原谱图片中第一曲《品弄》和第二十五曲《水鼓子》均有缺损的谱字，且前者不像后者有拍号，故所缺谱字不易精确计算而难以补入。为了使第二十五曲可供演奏，我对此曲缺损谱字据本曲的拍号规律、乐曲结构和旋律形态等方面作了修补，修补的理由详见译谱注文。

现在从所译的曲谱来看，曲调是比较顺畅的，因此相信用“掣拍说”来解释敦煌乐谱的路子是不会错的，但在个别符号的翻译和少数音符的处理，以及所有增删的谱字符号等方面，可能还会存在这样那样的问题，有待于今后继续研究，以求改进。

由于用“掣拍说”解译敦煌乐谱之后，对各曲的段式、句式就比较容易分析，从而也可以发现以往用同名词填入同名曲中所存在的一些问题。例如敦煌乐谱中常常用同音重复、八度跳进、变奏加花、分解琶音等手法来增长时值，这是中国传统器乐曲的常用手法。但这些本来不属于歌唱旋律音型，却被诸家用于填词歌唱，出现了错位配词或难以上口的大幅度起伏的歌唱曲调，实是对此乐器伴奏谱的误解。此外，“掣拍说”作为唐宋时期的一种节拍节奏理论，它不仅适用于解译敦煌乐谱，而且似乎也同样适用于解译现存日本的《天平琵琶谱》、《五弦琵琶谱》等古谱，从以往发表的此类译谱来看，主要问题也在于没有把这些古谱的节拍节奏正确地翻译出来。限于篇幅，上述问题拟另文专叙。此外，对于如何演奏或演唱敦煌乐谱及其词曲组合稿，因而探讨唐五代时音乐表演艺术的风格特征，这也是一个很有意义的课题，亦有待于今后继续研究。

本文及所附译谱的不尽之处，欢迎读者批评指正。

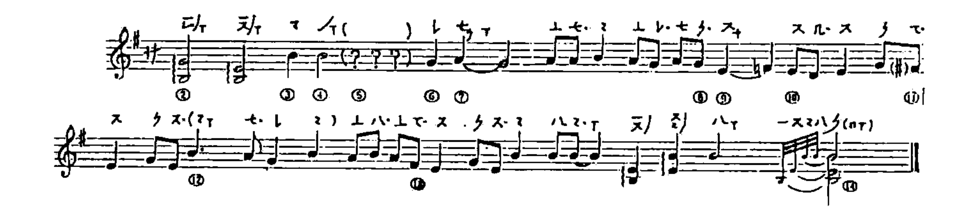
1987年10月8日初稿，1987年11月22日第二稿



品　　弄

第一曲
本曲谱字高八度译谱

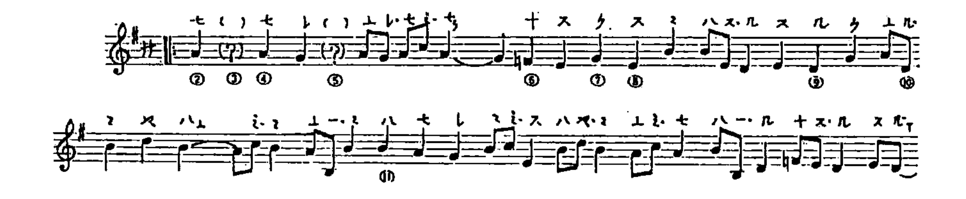




品　　弄①

第二曲
本曲谱字高八度译谱







倾 杯 乐

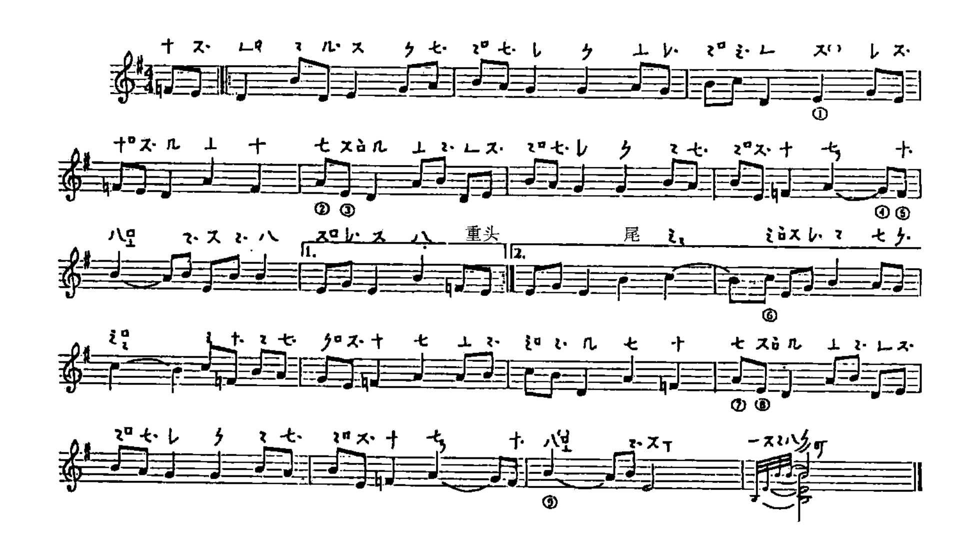




又慢曲子

第四曲
本曲谱字高八度译谱





又曲子

第五曲
本曲谱字高八度译谱

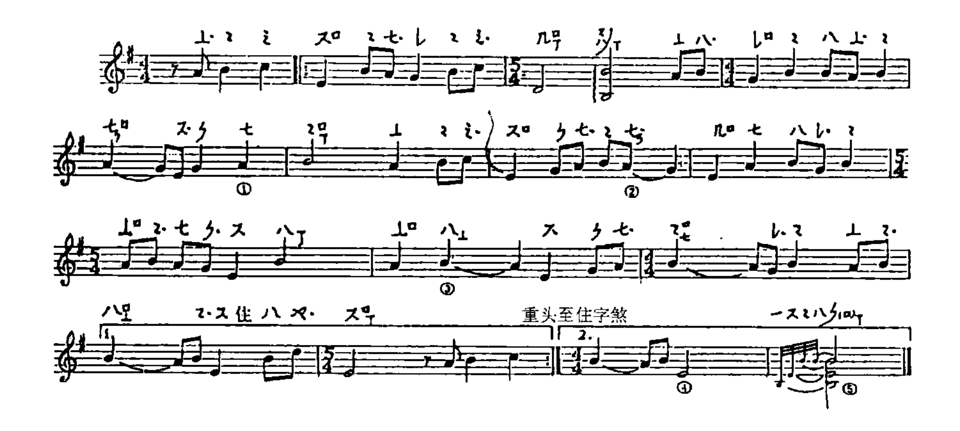




急 曲 子

第六曲
本曲谱字高八度译谱





又 曲 子

第七曲
本曲谱字高八度译谱





又慢曲子

第八曲
本曲谱字高八度译谱

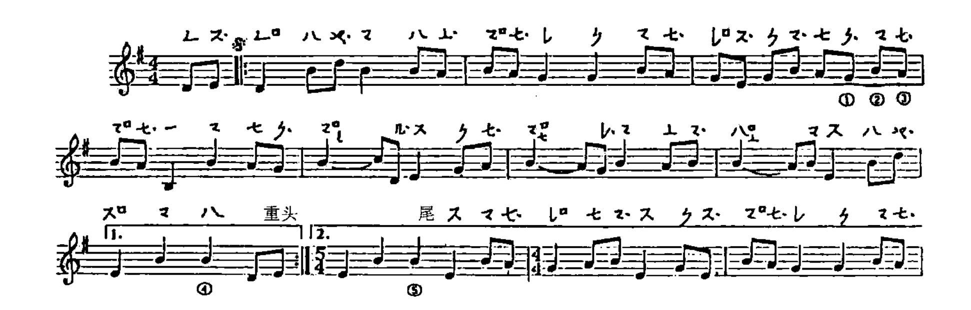


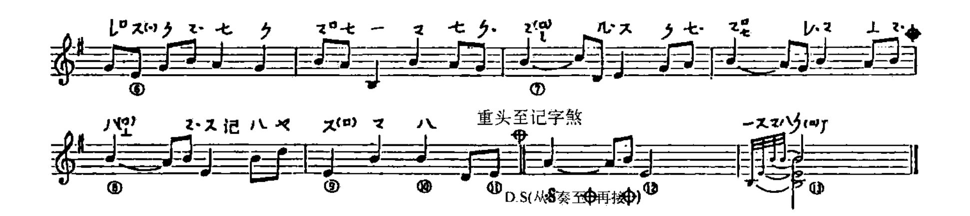


急曲子

第九曲
本曲谱字高八度译谱







又慢曲子

第十曲
本曲谱字高八度译谱



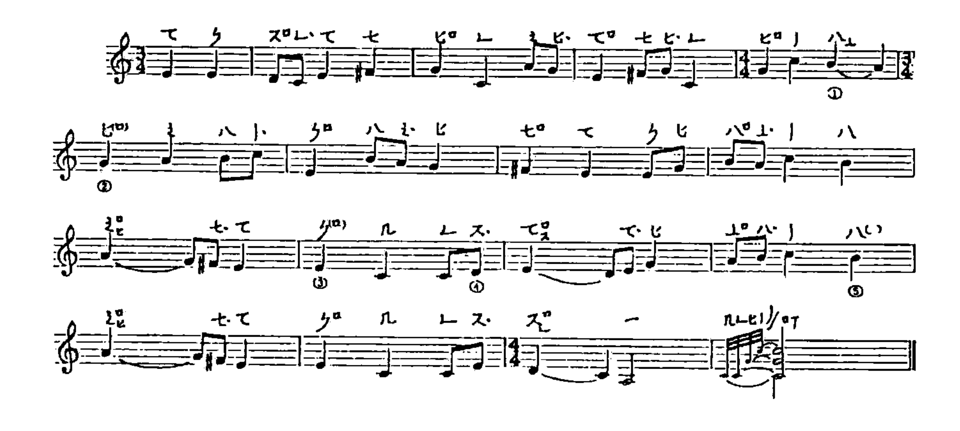




佚　名

第十一曲
本曲谱字高八度译谱





倾　杯　乐

第十二曲
本曲谱字高八度译谱







又慢曲子西江月

第十三曲
本曲谱字高八度译谱



又慢曲子

第十四曲
本曲谱字高八度译谱





慢曲子心事子

第十五曲
本曲谱字高八度译谱







又慢曲子伊州

第十六曲
本曲谱字高八度译谱

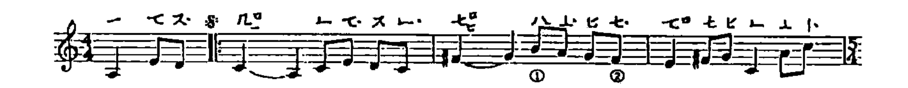


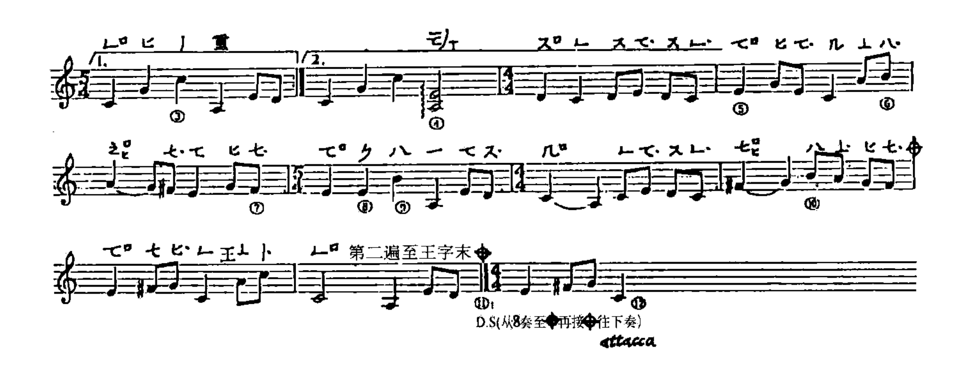


又急曲子

第十七曲
本曲谱字高八度译谱







水鼓子

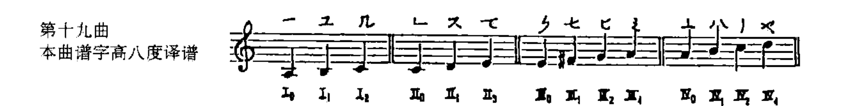
第十八曲
本曲谱字高八度译谱





急胡相问

第十九曲
本曲谱字高八度译谱



1.　重头

2.

却从头至王字末⊕

D.S(从8奏至⊕再接⊕往下奏)

attacca

长沙女引

第二十曲
本曲谱字高八度译谱



重头至王字

重尾至今字住

D.S

(从8奏至⊕再接⊕往下奏)


第3组：第21－25曲定弦

佚　　名①

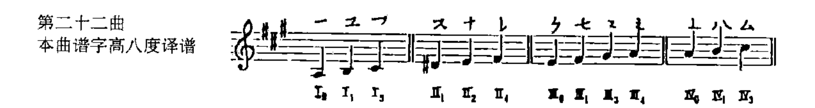

第二十一曲
本曲谱字高八度译谱

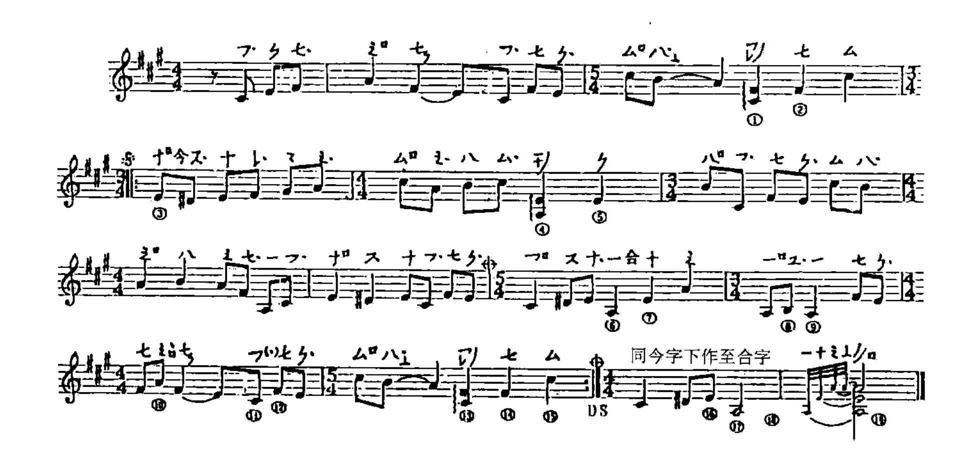


撒　金　砂

第二十二曲

本曲谱字高八度译谱





营　富

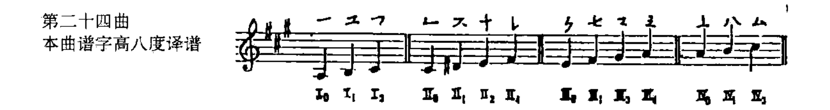
第二十三曲
本曲谱字高八度译谱





伊　州

第二十四曲
本曲谱字高八度译谱

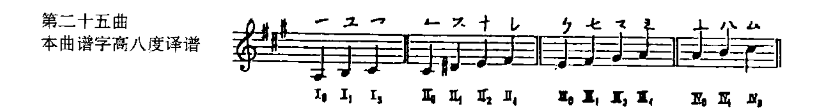


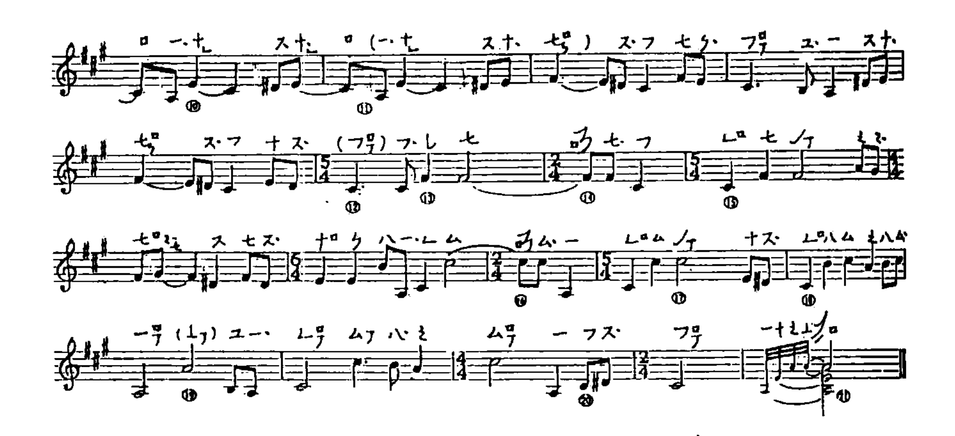




水鼓子

第二十五曲
本曲谱字高八度译谱





慢曲子西江月

敦煌乐谱第十三曲
敦煌写本S.2607同
陈应时译谱并组合词曲

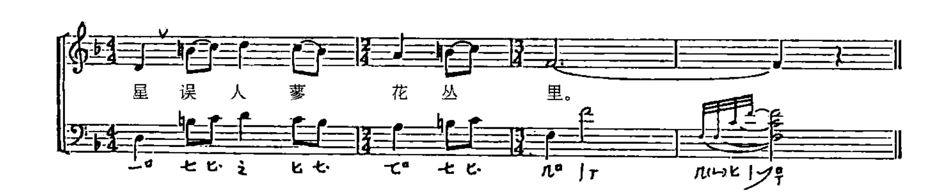
歌谱
琵琶谱

女　作同寻烟水，　今宵江　月分　明

舵头无　办一船　横.波面微　风暗起。

1. 女　2. 拨棹　乘船无定止，

楚词处　处闻声。　连天江　浪漫秋



慢曲子伊州②

敦煌乐谱 第十六曲
〔唐〕王 维 词
陈应时译谱并组合词曲

歌谱
琵琶谱

渭 城 朝 雨 浥 轻 尘 客 舍 青 青 柳

色 新。 劝 君 更 尽 一 杯 酒 西 出 阳 关

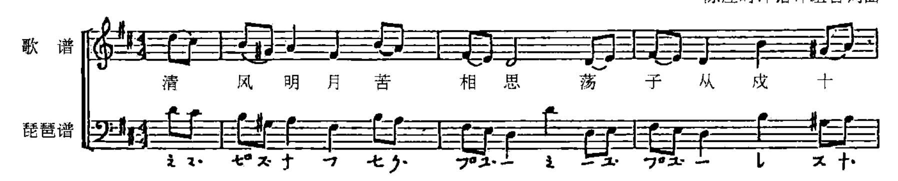
无 故 人。 渭 渭 城 朝 雨 浥

轻 尘, 客 舍 青 青 柳 色 新。 劝 君 更 尽

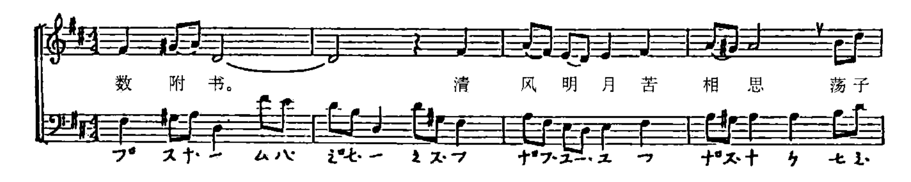
一 杯 酒, 西 出 阳 关 无 故 人。

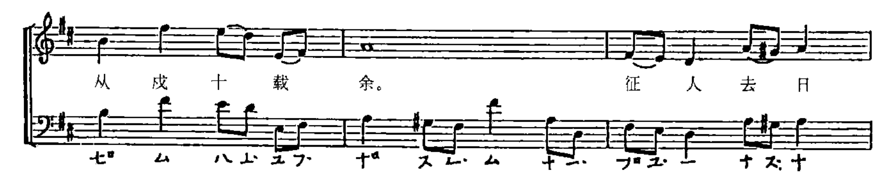


敦煌乐谱　第二十四曲
〔唐〕王　维　词
陈应时译谱并组合词曲











译谱注释

第一曲《品弄》

①［日］林谦三氏创用以罗马数字Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ分别代表唐代四弦四相琵琶的第一弦至第四弦（由低到高），在罗马数字右下侧所附的阿拉伯数字0、1、2、3、4分别代表空弦、第一相至第四相上的音位。叶栋增释阿拉伯数字“1”为一相按食指，“2”为二相按中指，“3”为三相按无名指，“4”为四

相按小指。本译谱亦采用这种标记法。

② 原谱下方谱字为竖挑，其音位该作Ⅱ$_4$，林谦三按Ⅱ$_4$译谱。叶栋、何昌林均读此谱字为竖横，作Ⅱ$_0$，似不妥。今从林氏译谱。其后的住号林氏1957年未译，1969年用“,”号对译，其义不明；叶、何均译作“(·”。据沈括“一大字住当二字”之说，即此号将前谱字时值增长一个字成两个字，合今之两拍（参见前面论文中对此号的解释）。类似的情况，以下不再说明。

③ 原谱图片缺字，1969年林氏读作Ⅱ$_3$，同时又用括号作Ⅲ$_3$，叶、何未译。从旋律进行来判断，取Ⅲ$_3$较妥。

④ 原谱有拨号，此处作重复拨奏前谱字。叶、何均漏译。

⑤ 原谱图片中谱字不明，故译谱暂缺。

⑥ 原谱字为Ⅱ$_4$，林、叶、何均漏译。

⑦ 此处林氏将大、小谱字结合译成全音符和时值不明的黑符头，叶、何均将大谱字作前倚音，似不妥。此处大、小谱字带住号合为三个字的时值，故将大谱字时值作四分音符，小谱字作虚音二分音符。

⑧ 此处谱字上附加的掣号，林、何均漏译，叶氏注文说原谱漏抄，故补入。但细查原谱上实有此号，不必作增补。

⑨ 此处林、叶译法同本曲注⑦，何氏将小谱字译作后倚音，与前译不统一。

⑩ 原谱字不带掣号，叶氏补入，似不必。

⑪ 林氏将此字译作Ⅱ$_3$，又用括号译作Ⅲ$_3$，细看原谱字为Ⅱ$_3$，故不取其Ⅲ$_3$。

⑫ 原谱图片缺字，1969年林氏据第二曲末段相同旋律补入。从林。

⑬ 同本曲注⑪。

⑭ 原谱图片不清，林氏据本组各曲结尾补全。从林。

第二曲《品弄》

① 此标题第一字原谱不清，林氏1957年作《一弄》(?)，叶氏作《? 弄》，何氏作《又弄》。因第一曲《品弄》即此曲末段，由此可以推知此曲是较第一曲完整的《品弄》，故标题同前。

② 此处叶氏补入掣号，原谱无；似不必。

③ 此处原谱不清，林、叶均未译，何氏补入谱字Ⅲ$_4$，未详其理由。现暂缺。

④ 同本曲注②。

⑤ 何氏此处补入谱字$Ⅲ_1$，同本曲注③。

⑥ 同本曲注②。

⑦ 此处原谱无掣号，何氏补入，似不必。

⑧⑨⑩⑪ 同本曲注②。

⑫ 此处四个谱字有两个掣号，减二字，剩两个谱字的时值。

⑬ 此处漏掣号，据第一曲注⑬、本曲注⑯处相同旋律补入。

⑭ 掣号连用加住号，叶、何都作“两眼”，似不妥。此与前扫弦加住号，乃八个字减去四个字时值剩四小拍，故前扫弦为附点四分音符，第一个带掣号的谱字为十六分音符，第二个带掣号又带住号的谱字为十六分音符加八分音符，后两个带掣号的谱字，前一个为十六分音符，后一个为十六分音符加四分音符。但从方便演奏出发，似可把第一、三个带掣号的谱字作前倚音，第二、四个带掣号和住号的谱字作四分音符，前扫弦作二分音符。

⑮⑯ 同第一曲注⑪。

⑰ 同第一曲注⑭。

第三曲《倾杯乐》

① 据前后大拍以及第十二曲同名《倾杯乐》第二大拍均为今之五拍子，故此处补入掣号。

② 此谱字林氏读作$Ⅲ_3$，叶氏读作$Ⅳ_2$，何氏从叶。谱字字形近$Ⅲ_3$，从旋律进行判断亦作$Ⅲ_3$较妥，故从林。

③ 原谱字带掣号，林、叶、何漏译。

④ 林氏1969年将此谱字译作$Ⅱ_3$，但全曲中除此之外未出现过$Ⅱ_3$。从旋律进行来判断，取$Ⅲ_3$较妥。

⑤ 何氏改此谱字为$Ⅱ_4$，似不必。

⑥ 此字原谱用小谱字补入，因与前一字不在同一弦上，放作大谱字。

⑦ 原谱此处有一涂掉的废字。

⑧ 林氏将掣号拍号重叠解作拍号加“返拨”，叶氏解作切分音，译谱将前一字作跨小节附点四分音符，何氏将掣号移入前一个谱字，均不妥。掣号和拍号重叠，表明带拍号的谱字亦可和前一个谱字组合成一小拍，体现了“掣拍说”灵活的节奏处理。参见第四曲注③。

⑨ 何氏漏译此音。

⑩ 同本曲注⑥。

⑪ 同本曲注⑧。

⑫ 林氏据前四小节相同旋律补入掣号。现从林。

⑬ 同本曲注⑧。

⑭ 叶氏添住号，据第十二曲同名曲结尾应有此号，今从叶。但叶氏解释此三字和前一字合为“四弦一声”，似不妥，因为此三字前隔住号，不可能成“四弦一声”。

第四曲《又慢曲子》

① 前一大拍旋律和第六、十六大拍相同，故此拍的节奏型亦应和第七、十七大拍相同，可以保持全曲统一为四四拍子，故将原谱字旁的掣号删去。

② 此处原谱无掣号，叶氏补入，似不必。

③ 叶氏处理同第三曲注⑧；何氏将拍号移后一个字，与第三曲注⑧处理不统一，均不妥。掣号和拍号重叠，有调节节拍的作用，此处带拍号的谱字和前谱字合成一小拍后，使前后两小节均为四拍子。参见本文谱例三。

④ 何氏漏译此音。

⑤ 叶氏据末尾相同旋律补入掣号，今从叶，但不取其作“眼”的译法。

⑥ 同本曲注③。

⑦ 同本曲注②。

⑧ 同本曲注③。

⑨ 据第三曲注⑤后的相同旋律可知，原谱此处多加了一个掣号，现删去。

第五曲《又曲子》

① 原谱字带拍号，何氏删去，使六字拍或十二字拍，似不妥。

② 原谱字为Ⅱ$_{1}$，叶、何改作Ⅲ$_{3}$，似不妥。

③④ 同第一曲注④。

第六曲《急曲子》

① 此处为五字拍，为顾及四四拍子，删去掣号。

② 此处为五字拍中插入六字拍，为顾及四四拍子，增掣号。

③ 原谱字不带掣号，叶、何补入，似不必。

④ 此字原为注有“住”字之音符，仅变换其后的结尾，故作二分音符时

值处理。

⑤ 原谱漏拍号，林氏补入。今从林。

第七曲《又曲子》

① 原谱字带掣号，对照下片第一、二拍相应的旋律，可知系误加，故删。

② 同第一曲注⑪。

③ 原谱字带掣号，叶氏删去，似不必。

④ 原谱字不带掣号，叶氏补入，似不必。

⑤ 原谱字仅带拍号，在谱字竖挑间误有一点，叶氏作“眼号”重叠于拍号翻译。不取。

⑥ 同第一曲注⑪。

⑦ 原谱此处无I_0，叶氏补入，似不必。

第八曲《又慢曲子》

①②③④⑤ 原谱字无掣号，叶氏均补入，似都不必。

⑥ 原谱字带掣号，对照由此开始的谱字群，可知系误加，故删。

⑦ 林氏译此字后又在其上方用括号补上III_3，似不必。

⑧⑨ 原谱字不带拍号，林氏据全曲八字拍规律加拍号。今从林。

⑩ 此处原谱图片不清楚，林氏译作$\mathrm{I}_0\mathrm{III}_1$（叶氏注文误以为林氏未译第二个谱字），叶氏译作$\mathrm{I}_0\mathrm{III}_1$，以方便奏琶音，叶是，今从叶。何氏未译第二字，作逆拨琶音，似不妥。

⑪ 此谱字林氏 1957 年漏译，1969 年作II_0，叶氏作II_4（注文有误），何氏译作II_0。从全曲旋律结构来看，该作II_0。叶氏在此谱字上所加的掣号为原谱无，亦不取。

⑫ 同本曲注①。

第九曲《急曲子》

① 原谱字带掣号，叶氏删去，似不妥。

② 此谱字被叶氏删去，何从叶，似不妥。

③ 此谱字被叶删去，似不妥。何氏删此字之掣号，亦不妥。②③两谱字林氏译谱中曾以方框圈出，并注明“想系原谱多余的字”。事实上敦煌乐谱虽有四、六、八字一大拍的规律，但并不排斥临时增减大拍中的谱字数，如

No. 3（2）$\boxed{3}$→（3）3 为九字一大拍，No. 6（1）$\boxed{3}$起在六字拍中插入五字拍，各曲曲终前大拍内的谱字也明显减少等等。此处六字拍增两字为八字拍，但用了四个掣号正好合于全曲统一的大拍内四小拍的要求，故不能删去。

④⑤ 原谱字不带掣号，叶氏增补，何从叶，似不必。

⑥ 原谱字不带掣号，叶氏据第三小节相同旋律增补，是。今从叶。

⑦⑧ 原谱字不带拍号，林氏按六字拍补入。今从林。

⑨ 原谱字不带拍号，叶氏按前相同旋律补入。今从叶，但不取其作“眼”的译法。

⑩ 同本曲注④。

⑪ 林氏在重复下片（尾）之后再从头反复，但原谱未指明要反复尾之后再从头反复。

⑫ 参见第六曲注④。

⑬ 原谱漏拍号，各曲曲终扫弦琶音均有拍号，从林氏补入。

第十曲《又慢曲子》

①② 此两谱字原谱图片不清楚，林氏未译，叶氏补作小谱字Ⅲ$_{1}$和大谱字Ⅳ$_{1}$，何氏补作一个谱字Ⅰ$_{2}$。经仔细认辨，Ⅲ$_{1}$非小谱字，后一字从叶从Ⅳ$_{1}$。

③ 叶氏指出林氏未解译此谱字，不确。林氏译作住号，1957 年本二十五曲中林氏对此号均未译，1969 年本已补入。叶氏译作小谱字Ⅲ$_{0}$。从叶，但不取其倚音的译法。

④ 原谱字不带掣号，叶氏补入，似不必。何氏将此处二字改为一个字谱（Ⅲ$_{1}$），似不妥。

⑤ 此谱字林氏误作Ⅱ$_{0}$。

⑥ 原谱此处漏抄拍号，林氏将拍号加在前一个谱字上，叶从林，何氏加在再前一个谱字上。从前后拍子来看，应加在小谱字上。

⑦ 原谱字不带掣号，叶氏补入，何从叶，似不必。

⑧⑨ 原谱字不带拍号，林氏据八字拍规律补入。从林。

⑩ 同本曲注⑦。

第十一曲《佚名》

① 原谱字不带掣号，叶氏补入，似不必。

②③ 原谱字不带拍号，林氏按四字拍补入。从林，其译法不取。

④ 同本曲注①。

⑤ 原谱字带掣号。此大拍和后一大拍旋律基本上是重复前面（隔两大拍）两大拍的旋律，可知原谱字上的此掣号系误加，故删。

第十二曲《倾杯乐》

① 此曲为八字拍。此大拍内含十个谱字，故用火字紧缩其前后谱字时值，林氏未译，叶、何各有不同处理，不取，详本文谱例一〇。

② 原谱图片此字不太清楚，但隐约可见是IV_2。据曲终相同旋律判断亦可作IV_2。叶氏在此字上添加掣号，似不必。

③④ 原谱字无掣号，叶氏补入，似不必。

第十三曲《又慢曲子西江月》

① 此曲林谦三、叶栋、赵晓生均配有敦煌同名曲子词或五代词人欧阳炯的同名词，但在词曲联结关系上各有不同的组合形式，主要分歧在于对乐汇结构的认识不一致。对此拟另文专门讨论。

②③④ 原谱字不带掣号，叶补入，似不必。何昌林从其③④。

⑤ 原谱字不带掣号，何氏补入，似不必。

⑥ 原谱字不带掣号，叶氏补入，似不必。

⑦ 同本曲注⑤。

⑧ 同本曲注⑥，赵晓生从叶。

⑨ 同本曲注⑥。

⑩ 原谱缺此字，林氏据下片相同旋律补入。今从林。

⑪ 同本曲注⑥。何昌林从叶。赵晓生改作拍号，似不必。

⑫ 原谱字不带掣号，何、赵补入，似不必。

⑬ 原谱抄写有误，叶氏将此掣号换拍号，但据第十六曲上片结尾的相同旋律，可知此掣号应移在后一个谱字上。

⑭ 原谱字不带掣号。赵晓生补入，似不必。

⑮ 同本曲注⑥。何氏从叶。

⑯ 同本曲注⑤。

⑰ 同本曲注⑥。

⑱⑲ 同本曲注⑤。

⑳ 同本曲注⑥。

㉑ 同本曲注⑤。

㉒ 同本曲注⑥。

㉓ 此处谱字连同拨号、住号占三个谱字时值，合为六字拍，林、叶、何、赵均没有注意此点而未将重拨谱字译出。

㉔ 赵氏在此处加了一个谱字Ⅲ$_2$，似不必。

㉕ 赵氏据本组各曲的曲终琶音补入Ⅱ$_0$。从方便扫弦看，该补。

第十四曲《又慢曲子》

①②③ 原谱字不带掣号，叶氏补入，似不必。

③ 林氏将此谱字误译成Ⅰ$_1$。

④ 此处上片终止分解琶音基本上同第十三、十五、十六曲上片尾。

⑤⑥⑦ 原谱字不带掣号，何氏补入，似不必。

第十五曲《慢曲子心事子》

① 原谱字不带掣号，叶氏补入，似不必。

② 据下片相同旋律将后一字的掣号移此。

③ 据下片相同旋律，删去此处的掣号。

④ 原谱有掣号，何氏删去，与下片相同旋律比较，应予保留。

⑤ 原谱字不带掣号，何氏补入，似不必。据第十六曲上片尾相同旋律，下一个谱字该补掣号。

⑥ 此处上片终止分解琶音同第十三、十六曲。

⑦⑧ 同本曲注①。

⑨ 同本曲注⑤。

⑩ 据上片相同旋律补入掣号。

⑪ 同本曲注⑤。

第十六曲《又慢曲子伊州》

① 何氏将此谱字误译成低半音的Ⅱ$_4$，并按“促柱法”在其之前和之后隔一、两字都添加音符，似不妥。

② 何氏将此谱字之掣号移至前一字，似不必。

③ 同本曲注①。

④ 原谱字不带掣号，叶、何补入，似不必。

⑤ 金建民译谱基本上同叶译谱，仅将叶译八分音符改作附点八分音符，后一字改作十六分音符，未详其理由。

⑥ 原谱拍号在小谱字上，叶、何将拍号移在前一字上，造成前大拍五字，后大拍七字。金建民纠正了叶栋的误译，但将小谱字改作大谱字，似不妥。

⑦⑧ 同本曲注⑤。

⑨ 此处上片终止分解琶音同第十三、十五曲。

⑩ 原谱字不带掣号，叶氏补入，何、金从叶，似不必。

⑪ 何氏未译由此从头反复，而反复“重”字以下的下片曲调。这样就和之前何译第十四、十五曲把“重”字作“重头”的处理不一致。何氏如此处理，未详其理由。

⑫ 金氏曾指出叶氏在此处有将原谱掣号移后一字的错误，但叶氏 1986 年修订本已改正。

⑬ 此字叶氏 1982 年误成 I_2，何、金亦随之误译。叶氏于 1986 年修正为 II_3。

⑭⑮ 此句旋律和第二十四曲同名曲《伊州》同地位（下片第一句）相同，故本曲注⑬处应有掣号，⑮处似原谱抄写者将“匕”漏抄一笔成“乚”，今均据第二十四曲勘正。

⑯ 见本曲注⑭。

⑰ 叶氏据上片相同旋律补入掣号。从叶，其译法不取。

⑱ 金氏此字和前一字合译为两个十六分音符，之后一字译作八分音符（叶译谱将第一字作八分音符），未详其理由。

⑲ 同本曲注⑱。

⑳ 同本曲注⑤。

第十七曲《又急曲子》

① 何氏按“促柱法”在此谱字后添加了一个音，似不必。

② 同本曲注①。

③ 原谱字无掣号，叶、何补入，似不必。

④ 林氏 1969 年本漏译此处拨号。

⑤ 林氏 1969 年误作此字为 III_1。

⑥⑦ 同本曲注①。

⑧⑨ 原谱字不带掣号，何、叶各补入，似不必。

⑩ 同本曲注①。

⑪ 何氏将“第二遍”理解为以谱中“重”字后的反复。其实此曲的曲式结构为‖：aaba：‖，“第二遍”当指全曲反复。

⑫ 若把此曲作独立小曲演奏，则可处理成此字作两小拍再奏本组各曲共同之曲终扫弦琶音。

第十八曲《水鼓子》

① 原谱字不带掣号，叶、何补入，似不必。

② 原谱字带掣号，叶、何漏译，不妥。详本文谱例七第一小节之第四拍及有关“字字·字·”的文字说明。

③ 原谱字不带掣号，叶氏据前第三、四小节相同旋律补入。今从之，其译法不取。

④⑤ 此两谱字中何氏误将前一字译低大二度，将后一字误作“七”，译低了小二度。

⑥⑦ 同本曲注①。

⑧ 叶氏据后面（隔三小节）的相同旋律补入掣号，是。今从叶，其译法不取。

⑨ 何氏按“促柱法”在此谱字后又添加了一个音，似不妥。

⑩ 同本曲注⑨。

⑪ 同本曲注①。

⑫⑬ 同本曲注⑨。

⑭ 同本曲注①。此处近曲终不加掣号，增一拍，合于曲终放慢的规律。类似的实例如第八、二十曲结尾。

⑮ 同前曲注⑫。

第十九曲《急胡相问》

① 此谱字林谦三作I_1，叶、何均从林作II_1。但此谱字字形和II_1有明显的差别，而近IV_4。据此曲中多次出现的相同旋律音型（第六、十、十三、十五、二十七小节）判断，该作IV_4。

② 原谱字不带掣号，叶氏补入，似不必。

③ 原谱字不带掣号，何氏补入，可使前后拍子一致，有必要，但不取其

译法。

④ 据第十、十五、二十七小节相同旋律音型，此谱字该带掣号。

⑤⑥ 同本曲注②。

⑦ 同本曲注④。

⑧ 同本曲注②。

⑨ 林谦三发现原谱在此处漏了一个谱字，故不能构成六字拍。他在译谱中用括号带问号代入。叶、何均将此拍的拍号移前一个字，从而使此拍成“六字拍”，但前一拍却成了“五字拍”，不妥。据本曲第六、十、十三小节相同旋律音型，可知抄漏的是Ⅲ$_2$，现补入。

⑩ 同本曲注②。何从叶。

⑪ 此小节和随后的两小节，诸家译法各异，叶、何所加符号亦各不相同。从旋律进行来看，实是此小节共奏三遍（叶、何译谱均未体现此点）。原谱为顾及“六字拍”，故只标记两个拍号，今按现代习惯，将原两大拍订正为三大拍。

⑫ 原谱字不带掣号，何氏补入，似不必。

⑬ 据其后隔一小节末拍音型补入掣号。

⑭ 同本曲注⑫。

⑮⑯⑰⑱⑲ 这些谱字，叶、何均作“眼”处理，实际上等于补入了掣号，但原谱字均未带此号。可见用“板眼法”解释此谱会处处遇到困难。

⑳ 原谱此处漏抄拍号，林氏据“六子拍”补入。今从林。

㉑ 同本曲注⑫。

㉒ 林氏对原谱字存疑，故译谱加括号，何氏照译。叶氏据相同旋律修正为Ⅱ$_0$，但其所述根据中有误。此音实为曲中常用作增长时值的分解和弦之根音，相同旋律音型除本译谱第十一、十六、二十三、二十四小节之外，在其他各曲中亦都存在。

㉓ 同本曲注②。

㉔ 同本曲注⑫。

㉕ 同本曲注④。

㉖ 见第十七曲注⑬。

第二十曲《长沙女引》

① 原谱字不带掣号，叶氏补入，何从叶。似不妥。

② 原谱字抄写有误，叶氏据本曲第十四小节和结尾倒数第四小节相同旋律将Ⅲ₁修正为Ⅲ₂。林、何氏未修正谱字，但何氏译谱作Ⅲ₂。今从叶，但不取其作“眼”的译法。

③④ 叶氏据本曲下片相同旋律各补入掣号，何从叶。有必要，但不取其作“眼”的译法。

⑤ 按前后大拍与其他诸曲（如第十三、十六曲）上片尾的同类音型，该补入掣号。

⑥ 同本曲注①。

⑦ 此处按往后数八小节相同旋律增一住号。

⑧ 林氏据本曲第一小节此字的拍号移至下一字，并在⑨处补入谱字Ⅱ₃。为尊重原谱下片有变头的可能，故按原谱译，不作改动。

⑨ 见本曲注⑧。

⑩ 叶氏据上片相同旋律补入掣号，有必要。但不取其译法。

⑪ 此处因前插扫弦琶音而重新加拍号，由此再按“八字拍”加拍号，实际上曲调仍重复前面注“今”字之后的原句，因此林氏就将⑫⑬处的拍号按前面相同旋律均移前一字。但这里拍号的变换，我以为有加速把乐曲推向高潮的作用，故按原谱不变。

⑫⑬ 见本曲注⑪。

⑭ 此处据本曲第六、十五小节相同一旋律补入掣号。

⑮ 叶氏据前相同旋律在此处补入掣号，有必要，但不取其作“眼”的译法。

⑯ 林氏在此处据“八字拍”补入拍号，有其合理之处。何从林，但何在⑫⑬处未移动拍号，故此处补入拍号后会使前一大拍成“七字拍”，似应将拍号移在下一字上。

第二十一曲《佚名》

① 此曲以原谱图片看和前曲黏接，因此，不仅有可能曲名被遮盖，而且亦有谱字被盖的可能。所剩第一行谱之拍号、掣号亦有被部分盖去的情形。

② 原谱图片此谱字的拍号被盖去大部分，但谱字清楚，为Ⅱ₀，叶栋错作Ⅱ₄，译谱随之亦误。林谦三发现此大拍谱字不合“八字拍”原则，少了一个谱字成“七字拍”，故1957年译谱将后两大拍的拍号各移后一个字，并将第五小节第四、五字之间的模糊掣号作小号谱字Ⅲ₃补入作一个谱字。后在

1969 年修订中发现第五小节旋律和第八小节同型，故又再行修正，将此小节拍号移正，取消了补入的小号谱字。

③ 林氏将拍号移在此谱字上，就造成此大拍缺一个谱字而成“七字拍”。为尊重原谱，现不作移动，把所缺谱字仍留在上一大拍中。

④ 原谱字不带掣号，但叶、何却作带此号的“眼”处理。

⑤ 原谱字不带掣号，叶氏补入，似不必。

⑥ 同本曲注④。

⑦ 同本曲注⑤。

⑧ 叶氏未体察上述林氏之一片苦心，又未注意 1969 年的修正稿，故指出林氏 1957 年把此号作小号谱字 $Ⅲ_3$ 之不妥。敦煌谱的拍号、掣号一般附于谱字的偏右下方，林氏把此处的两点作前一字的掣号是可取的。叶氏未知林氏的 1969 年修正方案，而把此掣号移在后一个谱字 $Ⅳ_1$ 上，又取消了其后 $Ⅳ_0$ 原有的掣号，似不妥。今从林，但不取其作“返拨”的译法。

⑨ 叶氏将前一字的掣号移此，似不妥。

⑩ 原谱字不带掣号，叶氏却作带此号的“眼”处理。

⑪ 同本曲注④。此处两个谱字和两个住号带一个掣号，时值变为三个字（三小拍）。

⑫ 何氏删去了此谱字所带的掣号，似不妥。

⑬ 参见本曲注⑪注文。

⑭ 同本曲注⑫。

⑮ 叶栋将此拍号移作后一字，致使前大拍成“九字拍”，而此大拍成“七字拍”，显然不妥。

⑯ 叶氏将前拍号移后一字，又将前一字的掣号移此，亦不妥。参见本曲注⑧。

⑰ 同本曲注⑩。

⑱ 同本曲注⑤。

⑲ 同本曲注⑩。

⑳ 原谱此组五曲曲终均无住号，故叶氏将此五曲曲终扫弦琶音均译作十六分音符，余作休止。何氏译作四分、二分、全音符不等。林氏按前两组曲终扫弦琶音仍补入住号，这样使 P·三八〇八敦煌乐谱二十五曲曲终扫弦琶音相一致。这是可取的。可以认为此住号乃被第三组五曲的抄写者所省略，对照第三组中的同名曲《伊州》、《水鼓子》曲终扫弦琶音，更可证实此点。

第二十二曲《撒金砂》

① 原谱字不带掣号，叶、何却作带此号的“眼”来译。

② 原谱不带掣号，叶氏补入，似不必。

③ 林氏将此处注“今”的谱字不列入反复，是由于把小节线划在带拍号的谱字之后的缘故，有违原曲精神。

④ 同本曲注①。

⑤ 同本曲注②。

⑥ 同本曲注①。原谱此谱字右下注有“今”字，从后面“同今字下作至合字”的术语来看，可知此字为“合”字之笔误。叶氏译谱中未标明此“合”字。何氏标在下一个谱字上。从译谱看，林氏最早将此“合”字算作下一字II_2的旁注，叶、何均从林。其结果在反复时就“下作”至II_2。对照敦谱同类型结尾（第十三、十五、十六、十七、十八、十九、二十三、二十四曲），均不可能“下作”至II_2，故不取。

⑦ 原谱字不带掣号，何氏补入，似不必。

⑧ 何错将此谱字作III_4，故译谱亦误。

⑨ 同本曲注⑦。

⑩ 林氏将掣号拍号重叠解作拍号加“返拨”，叶氏作跨小节的切分音，何氏与前译又有所不同，将拍号移入后一字，均不妥。此乃将拍号之前的谱字“掣入”本大拍。参见第三曲注⑦。

⑪ 叶氏据第一小节相同旋律补入掣号，何从叶，有必要。但不取其作“眼”的译法。

⑫ 林氏 1969 年译谱在此谱字上加用“返拨”记号，原谱无，似不必。

⑬ 同本曲注①。

⑭ 同本曲注②。

⑮ 同本曲注⑦。林氏在此字上补入拍号，似不必。因接着反复的谱字就有拍号。参见本曲注③。

⑯⑰ 同本曲注①。

⑱ 林、叶、何在此处均多加了一个音（II_2），不取。参见本曲注③。

⑲ 见第二十一曲注⑳。

第二十三曲《营富》

① 林氏将此琶音误作$\mathrm{I}_0\mathrm{II}_4$，何从林。原谱为$\mathrm{I}_3\mathrm{II}_4$，今按此译谱。

② 原谱字不带掣号，叶氏补入，似不必。

③ 原谱不带掣号，叶、何均作带此号的“眼”来译谱，似不必。

④ 同本曲注②。

⑤⑥ 原谱字不带掣号，何氏补入，似不必。

⑦ 何氏按“促柱法”，将此音译高了小二度。

⑧ 同本曲注⑤。

⑨ 见第二十一曲注⑳。

第二十四曲《伊州》

① 此谱字带掣号，按赵晓生“长顿、小顿说”该作“小顿”，但赵译谱中它和不带此号的谱字一样未作“小顿”。此种情形在译谱中约有十来处，为节省篇幅，以下不再逐一指出。

② 何氏在此两字间按“促柱法”添入了两个音。何译谱在本曲上片中如此添入的音特别多（约十个），但下片中却没有此类添加音，造成上下片相同谱字的结构译出不统一的旋律。

③ 何氏在本曲中对谱字 I_3、III_3、IV_3 的音高有多种译法，I_3 译作 g，III_3 译作 $^{\#}c'$ 或 d'，IV_3 译作 g'或 $^{\#}f$，基本上是上片一种译法，下片又是一种译法，由此造成上下片重复曲调的更加不一致。这种译法，连同上述的任意添加音符，似都不合译谱原则。

④ 据第十六曲同名曲第六大拍为四拍子，此处掣号该删去。

⑤ 叶氏将此字和下一字互换，金建民予以指出纠正。金译谱基本同叶译谱，除纠正叶氏此处误换谱字外，尚有三处（第五、十二、十四小节）将叶译谱的两个八音符处理成附点八分音符和十六分音符；另在第八小节中将叶译谱的一个八分音符和两个十六分音符组合，处理成两个十六分音符和一个八分音符的组合形式，未述其理由。

⑥ 林氏据上片相同旋律补入带掣号的此字，叶、金皆从林，何氏未补。林氏补的谱字有必要，但所补的掣号，似不可取。参见本曲注④。

⑦ 见第二十一曲注⑳。

第二十五曲《水鼓子》

① 原谱字不带掣号，叶氏据第十小节相同旋律补入，有必要，但不取其作“眼”的译法。林、何均未补入。

② 林氏将此字误作Ⅱ$_{4}$，故译高了大二度。

③ 林氏按“六字拍”原则补入拍号，有必要。

④ 此谱字原本有掣号，故叶氏不必重补。

⑤ 原谱字不带掣号，叶氏补入，似不必。

⑥ 此谱字原有拍号，故林、叶氏不必重补。

⑦ 叶氏据第十八小节相同旋律补入，有必要。但不取其作“眼”的译法。

⑧ 林氏1969年译谱将此音抄低了小三度（1957年译谱未误）。

⑨ 由此起为同一旋律音型的两次反复，叶、何译谱均未体现此点。

⑩ 同本曲注⑤。

⑪ 由此起原谱图片不清楚，林氏据“前后同型曲调的比较研究”所推定出来的音符为“$^{\#}$cAe? a$^{\#}$g$^{\#}$fe”。叶氏误以为林氏“未全解”，他据本曲第八小节补入琶音，何从叶，但如此的音调难以连贯，所据第八小节之前的曲调实和此小节前的曲调有所不同，故不足取。从国家图书馆影印图片可以看出其中的某些谱字，林氏的推定大体上是正确的，仅中间的“? a$^{\#}$g”三字不妥，今再行校正，实则此处所缺的乃是前面旋律音型反复的音符以及前面多次（第四、十、二十七、二十九小节最后一小拍）出现的“$^{\#}$d′e′ $^{\#}$f′”（此处高八度记谱）音型。

⑫ 原谱不清楚，林氏补入，但未补住号。叶氏据第十二小节旋律，将此号改作谱字“十”。何从叶。第十二小节是头段结束，此处非是。再以所空缺的位置来看，若为谱字“十”，则不可能留有如此大的空隙。以旋律进行来看，作住号比较顺畅。

⑬ 叶氏将此谱字误作Ⅱ$_{0}$，译低了纯四度。

⑭ 此号林氏未译，叶氏以为是谱字Ⅰ$_{0}$和Ⅰ$_{3}$。何氏虽然在论文中以为是“弛”，有“急取下方音之义”，但译谱中却又从叶。此处疑是两个住号的重叠。参见本文中对谱例一一的解释。

⑮ 此号林氏作谱字Ⅱ$_{0}$，似不妥。叶、何均作不占时值的拨奏符号，致使此“六字拍”中缺了一个字的时值，亦不妥。此处实是重复前一字并连用住号构成两小拍时值。参见本文对谱例八的解释。

⑯ 同本曲注⑭。

⑰ 此号林氏未译，余同本曲注⑮。

⑱ 叶氏将此字的拍号移至后一字，使本小节“六字拍”成了“五字拍”，不妥。

⑲ 此处按“六字拍”据第十九曲末段中相同旋律音型补入。

⑳ 叶氏此字作$Ⅳ_3$，何从叶。似不可取。

㉑ 见第二十一曲注⑳。

词曲组合《慢曲子西江月》等三首

① 林谦三所配词作“渔歌”，今据任半塘《敦煌歌辞总编》作“楚词”。

② 此曲歌词原诗名《送元二使安西》。

③ 此曲歌词原诗名《伊州歌》。

附记

1987年8月，我在信中向饶教授表示了对敦煌乐谱节奏处理的意见之后，他来信嘱我将以前几次发表过的《敦煌曲谱研究实录》重新整理，合为《敦煌乐谱论著书录解题》，并要我另作《敦煌乐谱新解》，又要求我在译谱时注意几个方面。对于整理前文，比较容易，但重新翻译敦煌乐谱，虽然已是积了多年的奢望，而总觉得自己条件尚未成熟。为了不辜负饶教授的重托，终于又把解译敦煌乐谱摆到了自己的重点研究日程上来。

我深知对于敦煌乐谱的解译，自林谦三起至今已有多种译本，关键在于对此谱节拍节奏方面要有新的见解，不然，仅重复他人之作，在学术上就毫无价值。我在研究中发现了沈括《梦溪笔谈》对于乐中“敦、掣、住”三声的解释，又和张炎《词源·拍眼》篇对照，以为他们的理论从时间上来说较以往的“板眼”处理法更接近敦煌乐谱，故按此理论试译了几首。我曾将《又慢曲子西江月》译谱配上同名词后，寄给了饶教授。同年11月，饶教授来上海参加学术会议，我又向他面陈了我的译谱方案。他以为按“掣拍说”的理论和将歌谱、琵琶谱分列的方法重新译谱可作尝试。他回香港后，又给我寄来了比较清晰的P·三八〇八敦煌乐谱二十五曲的原谱图片。在饶教授的帮助下，使我顺利地于11月底完成了论文《敦煌乐谱新解》的修订和全部二十五曲的译谱工作。我将论文及译谱稿寄给饶教授之后，他又专此写了《论“▭”、“·”与音乐上之“句投（逗）”》一文，对我的敦煌乐谱新译尝试给予莫大的鼓励。

我对于P·三八〇八敦煌乐谱的解译，和前人解译的不同之点，主要在于节拍和节奏方面的翻译，以及在词曲组合时由琵琶伴奏谱中派生出歌谱。如果说这两个方面对于敦煌乐谱研究尚有一点可取之处的话，那么这种结果的

获得，全仗饶宗颐教授对我的督促和帮助，在此谨向饶教授表示由衷的感谢。

在译完敦煌乐谱之后，笔者有幸应英国女皇大学邀请成为该校社会人类学系 1988 年至 1989 学年度的访问学者。我在这一年中又继续研究唐传日本的《五弦琵琶谱》，在研究中读到 R. F. Wolpert 教授的 The Evolution of Notated Ornamentation in Togaku Manuscripts for Lute 一文（见 *Studia Sino-Mongolica*，Wiesbaden，1979，443～449 页），文中论及日本唐乐古谱中的大小号谱字，认为小号谱字是不用拨子仅用左手按放而发出的虚音，我认为他的这一见解不仅适用于解释《五弦琵琶谱》，也一样适用于解译敦煌乐谱。我征得了饶宗颐教授的同意，借本书出版之际，将以前对于小号谱字的误译加以修正。在此，亦向 R. F. Wolpert 教授致谢。

1990 年 1 月 10 日于 Belfast

论“▭”、“·”与音乐上之“句投（逗）”

敦煌琵琶谱中记节奏的符号有“·”与“▭”两个标记，至今仍为争论问题的焦点。大家都信从任二北先生1954年的旧说，视“▭”为板，“·”为眼。何昌林在《▭号之谜》一节中有详细的考证，并指出“▭”是“格”字的减笔；他修正叶栋之说，谓他误解西安鼓乐曲的三点水作为“一板两眼”，事实应是一板三眼，即是只点中眼，而不记头眼。

在听过叶、何二氏的敦煌琵琶译谱的录音后，令人感到很不悦耳，大抵由于小节划分（3/4或4/4或5/4之类）之突兀、生硬，少有余韵可以回味，不能使人相信唐五代果真有如此奇特的节奏。近时赵晓生提出四点疑难，他极力反对任氏以“·”为眼，以“▭”为板之说，认为不能以南曲符号应用于唐曲；他因而另主张句逗说，以“·”为小顿，“▭”为长顿，另行译出《西江月》、《伊州》二谱作为示例。关于“▭”号的来源，过去已故门人张世彬尝谓“▭”是句字的减笔，其说且受到不少学人的赞许。其实尚有许多未尽之处，谨胪陈我说如次：

一、“▭”、“·”与句读

《礼记·投壶》篇中，流行鲁国的鼓谱，有“▭”、“○”二号，郑玄注：“圆者击鼙，方者击鼓。”

在战国时代，楚帛书（子弹库出）用“▭”号作为分段的记号，字形作扁

方框。

武威汉简西汉末年《仪礼》的写本，句读的标点记号大略如下（参看陈梦家《武威汉简》，70、71 页）：

▭　甲、乙本《服传》“记”，用于开端。

●　大圆点，在简端为章号。

●　中圆点，为章号，在一简行叙之中为句号与节号。

·　小点。《仪礼》篇题及尾题多有此小点。敦煌简与居延简亦有之。

○　圆圈，为章句号。

汉代经师有章句之学，师承不同，句读亦异。大抵以“レ”为钩识①，以“▲”为绝止之识②，《汉书·艺文志》言及“《苍颉（篇）》，齐人能正读者，张敞从受之。”句读的是正，是通经第一阶段工夫。清人山东张稷若著《仪礼郑注句读》，其乡人王筠继之，作《说文句读》。其实“▭”、“·”符号，溯其渊源，当与经生的句读有关。

二、音乐节奏与句投

经书有句读，音乐亦有句读，汉代乐谱今不可见，然节奏的操纵，必须先察其句读，其字亦写作“句投”。马融《长笛赋》云：

> 挼拏梭藏，递相乘遭，反商下徵，每各异善。故聆曲引者，观法于节奏，察变于句投，以知礼制之不可踰越焉。（《文选》卷一八）

李善注引《说文》：“逗，止也。”投与逗古字通，音豆；投，句之所止也。今按《说文》殳部：“豛，繇击也。从殳豆声，古文投如此。”段玉裁注：“投，各本伪作祋，今订正。”是“豛”为古文的投字，故知句投即句豛，今作逗。豛训击，即指击节，今称为拍。由马融之语，笛谱有句投，其他乐器谱想亦同然，以是推之，豛训止，“▭”为句之绝，都是断句，只是短长之别耳。故“▭”、“·”两号之作为乐谱的句逗，可以溯源至汉代。

《长笛赋》又说：“节解句断，管（仲）、商（鞅）之制也。”他说的虽指

① 《说文》十二亅部。

② 《说文》五▲部。

法家，乃以节之解句之断，比况音乐的节奏，所谓反商即变商。曾侯乙钟律名亦有宫反、角反、徵反、羽反的变律称谓。马融赋所言的“句投”，可为赵君的句逗说添一佐证。如是说来，把“ ▭ ”、“ · ”两号看作句豉，尚属合理。

三、节会、投会与琴曲之段拍

句投即是句逗，投作动词用时，一逗即指节奏的断句。《长笛赋》称“节解句断”，亦借音乐的节奏来设喻。节奏，唐人每称为“节会”，王建《捣衣曲》：“高楼敲玉节会成。”《王昭君变文》：“管弦马上横弹，即会途间常奏。”“即会”乃是“节会”的简写①。有时节会得单称为“会”，专指节奏的段落。

蔡琰《胡笳十八拍》首拍云：“笳一会兮琴一拍。”一会即指一拍。嵇康《琴赋》：“乘险投会。”投读如句投之投，会者，李善注云：“会，节会也。”琴曲多称段为拍。楚帛书以“ ▭ ”作为段号，唐人用“ ▭ ”为拍号，见于敦煌乐谱，“ ▭ ”之为“段拍”自无可疑。试看六朝至唐，琴曲分段都以拍为名，《幽兰谱》在每一乐章之后注明“拍之大息”。其他资料尚多，传谢希逸作的《琴论》云：

> 平调明君三十六拍，胡笳明君二十六拍，清调明君十三拍，间弦明君十九拍，蜀调明君十二拍，杜琼明君二十一拍，凡有七曲。

此见于郭茂倩《乐府诗集》所引。(《琴史存目》认谢希逸即刘宋之谢庄，或以为非。）此外，曾官河东司马户参军的李良辅撰《广陵散止息谱》三十三拍。贞元中，官御史中丞的吕渭，撰《广陵散止息谱》，则广为三十六拍。②《崇文总目》云：“良辅传洛阳僧思古，思古传长安张老，遂著此谱，总三十三拍，渭又增为三十六拍。”这是逐渐增加段数，拍即是节会。《琴苑要录·善琴》篇载有《止息谱序》，云“十八拍，是其正也。又十八拍，契者，合也，言合鬼神也；八拍会止息，意绝也。”由于李良辅的《止息谱序》有云：“契者，明会合之至理，殷勤之余也。”③ 彼解释《胡笳十八拍》又有契声一

---

① 参见蒋礼鸿：《敦煌变文字义通释》，28 页。

② 参见《新唐书》著录。

③ 《乐府诗集·胡笳十八拍》下引。

拍，说契为合，自是望文生义；唯“八拍会”之“拍会”，得知会即是拍，作为同义复词，可以理解的。后来陇西董庭兰加上大拍成为《大胡笳十九拍》，陈振孙在《直斋书录解题》提到它，彼犹及见其书。敦煌卷子唐人诗集残卷内有落番人毛氏加上一拍，成为《胡笳十九拍》。[①] 至南唐时候，蔡翼又有《小胡笳十九拍》（《崇文总目》），所增一拍，即为一段。

他如李勉之子约，官协律郎，患琴家无角声，乃造东杓引七拍，有麟声、绎声。僖宗时，陈康士有《离骚九拍》，凡一乐章亦称为一拍。《崇文总目》记康士作琴曲一百章，可证。故知一会可以称为一拍。在一乐章之后得注明“拍之大息”。大息即是指乐章停歇，谓此拍已终止了。以拍命名在琴曲上使用十分普遍，分明是指段拍。刘大杰说：“曲以拍名，起于唐代。”证之六朝《碣石·幽兰谱》，是不对的。

从琴曲习惯称段为拍，可见用“ ▭ ”号作拍，正是沿袭战国以来“ ▭ ”为段号的惯例。拍，后来又称为板，至今许多乐谱称乐章一段落为板，还是唐人的遗规，不过名称略异而已。

四、顿、住与丁、掣

南管曲谱的拍子有：

七撩拍〇〇、、、　、、、

（相当 8/2 拍）音慢，断而复续，例如《后庭花》。

三撩拍〇、、、

（4/2 拍）较快，如《相思引》。

一、二拍　＊、＊＊〇

（2/2 拍）节奏分明，如《满堂春》。

叠拍　〇〇〇　〇

　　〇＊〇＊

（1/2 拍）旋律较促，如《南柯子》。

又有散拍（如《西江月引》）、紧叠拍、慢尾（速度紧）等等。虽然南管的记谱法，以撩作“、”，以拍作“〇”，颇与琵琶谱的“·”、“ ▭ ”相近，但已踵事增华，添上许多装饰音。正如不能取昆曲的板眼，来处理唐谱一样。

---

① 参看拙编《敦煌书法丛刊》第十七卷杂诗文。

所以，用南管的撩拍和西安鼓乐的“三点水”的节奏，来作为敦煌谱的节奏，是有问题的！

陈应时兄近时更有妙悟，他依据沈括《梦溪笔谈》所说：

> 乐中有敦、掣、住三声。一敦一住，各当一字。一大字住当二字。一掣减一字。如此迟速方应节；琴瑟亦然。

因此他以为有“·”的谱字和前一字合为一拍，故带过的谱字为后半拍之音。在唱词中属于经过音，不在字位之上。是为按弹拨乐器的特色，同度音、八度音或分解和弦（如 15i　36З之类）均是歌唱音值的延长。以此配合唱与舞的动作，殊为贴切。

因此，知旧时记谱法的一字一音，原无不合，不必加以否定而硬将时代很晚的旋律，套入唐五代的曲谱。他特别注意所谓“一掣减一字”之说，这和敦、住之当二字或一字正相反，敦、掣、住三声的运用，在敦煌琵琶谱上，很富规律性。他据此重新译谱。比较叶、何诸家更为合理。

这样一来，张玉田在《讴曲旨要》，有很多地方可以取得合理的解释，张炎所谓：

> 大顿声长小顿促，
> 小顿才断大顿续；
> 大顿小住当韵住，
> 丁住无牵逢合六。

沈氏的一敦一住，即是张氏的小顿小住，小顿当一字，即是住；则大顿当二字，即是敦了。

至于丁字，称为丁住，则丁即是弹停，在敦煌谱中符号正作“ㄱ”，可以互证。

张炎又云“慢近曲子顿不叠”，“反掣用时须急过”。不叠者谓顿时不用叠拍，反掣即沈氏云“一掣减一字”，即把二字音长合成一字，一字音长只当半字，其声急过，作为半拍的带过音。敦煌谱字只有“ ㄇ ”、“·”两个记号，其中包括有增减的作用。对于讴唱和舞蹈的节奏，可以应付裕如，迟速应节。

琵琶谱多为上酒的曲子，事实是曲子词的伴奏乐谱，不是大曲。以前杨

荫浏翻译姜夔十七谱，对于掣、折等谱号，每取昆曲的装饰音来作解释，现在我们对于琵琶的节奏问题，经过多年来推敲和新资料的出现，使我们对于五代初期曲子词与舞乐相涉的实况得到进一步的了解。这不但对琵琶谱节奏的处理有所贡献，即对于词乐的研究亦有密切的帮助，这更是意外的收获了。

再论“▭”、“·”与顿、住

——敦煌乐谱与姜白石《旁谱》

陈应时兄寄来《敦煌乐谱新解》全文，他采用林谦三说，肯定“▭”为拍号，而另定“·”为掣号，新创掣拍说。他指出乐谱中有些拍号的“▭”与掣号的“·”连成“·▭”号，又一句之中有连续间用“·”号，这是以前未有人注意的现象。他又举出《慢曲子西江月》为例，大都六字一拍，唯在曲终处出现两度三字一拍，这和张炎《词源》所云“前衮、中衮六字一拍……煞衮则三字一拍，盖其曲将终也”之说，非常吻合。比对之下，记有“▭”号之距离，正是六个谱字，以此确定“▭”当是拍号。

应时说“早期音乐中的‘拍’，相当于我们今天所称的‘章’或‘乐段’。南朝丘明所传《碣石调·幽兰谱》，从现在来看有四个乐章，在此谱的每乐章后注有‘拍之大息’。……张炎称‘乐段’为‘片’，此时之‘拍’，相当于今之小节。”余按“▭”号在战国楚帛书正是用作小段记号，和《幽兰谱》相似，唐人的《胡笳十八拍》与敦煌写本的《胡笳十九拍》，拍都指段，这是段拍。

段安节《乐府杂录》中有“乐句”之称。徐景安《新纂乐书·乐章文谱》云：“文谱，乐句也。文以形声，而句以局言。”乐句即是以句为拍，这是句拍，“▭”号在唐代已可用为句拍。吴钊说：“《事林广记·愿成双令》之‘〇’号，与敦煌谱‘▭’号之用法，大体相似。”福建南音及西安鼓乐，均以“〇”代表拍号（据李石根研究，僧、道两派传谱，至今尚有“〇”代表

正拍)。故知“ ▭ ”与“○”之为拍号，完全不成问题。

“·”何以必为掣号?应时似未能举出直接证据。愚意“·”本来乃是逗号、住号，《说文》五▲部：“‘▲’，有所绝止，‘·’而识之也。”主字从“·”，“·”亦声。又音字从“·”，从否，其或体作豉，从豆殳。句投的豉本字，亦从“·”，故古时以“·”为逗为住，唐五代乐谱的“·”号，即是主字的省形，“·”即住号。

“·”号亦见于日本的古谱。像12世纪的琵琶谱《三五要录》之中，“·”号称为只拍子，与大圆圈表示太鼓的“○”号之指乐拍子不同，两者的差别是：(1) 打羯鼓时，要求一定的节奏，这是乐拍子的特点。(2) 只拍子不如乐拍子，可作标准的记号。只拍子仅可认为每拍长度不固定的所谓无拍节。可见“·”号是不定而带有伸缩性的节拍。还有一层，据日本乐书《杂秘别录》所记载，凡是乐拍子都要与舞蹈合在一起，是乐拍子即为标志舞蹈动作的时值。如果我们把敦煌谱中的“ ▭ ”、“·”两个记号，和日本的乐拍子、只拍子互相比拟，可以看出一些相似的地方，只拍子的“·”号每拍的时值有伸缩性，意思是可以增减，它是不固定的。唐代的“·”号作为时值，想亦是可以增减的。①

《梦溪笔谈·补笔谈》，分乐音迟速为敦、掣、住三类，敦即是顿，人所共知，但何以用敦字，虽属同音借用，实尚有说。日本太鼓用圆形来表示乐拍子。按“○”即是敦之形。纬书《孝经纬钩命决》注云：“敦规首，上下圆相连。”② 铜器的敦③其器各为半圆形，可知“○”即指敦之状，其器以上下圆形相合，即成球形。敦代表圆形，故以“○”指敦。宋代金石学萌芽，所见礼器不少，其时已知称圆球之器曰敦，故像“○”形的节拍亦得称之为敦。同音字写作顿，或增土旁作墩。④

唐五代只有“ ▭ ”、“·”两记号，沈括分出一减字的掣，其实“ ▭ ”为敦，“·”为住，“·”号初不固定，时值可以增减，减则为掣，后来别分出“住”来，故“·”便为掣所专用了。

敦煌琵琶谱二十五曲，其煞句除《水鼓子》、《急胡相问》二曲无结声外，余皆有之。大抵记以“ㄌ”(如《品弄》第一曲)、“ㄏ”号(如《水鼓子》第

---

① 参见日本峰雅彦说，载《音乐艺术》，1987(4)。

② 《仪礼·少牢馈食礼疏》引。

③ 如陈侯午敦。

④ 参见《遏云要诀》。

二十五曲）或记“𝓁𝓁”。林谦三均视作演奏手法，认为是拨号，解释为上下拨或逆拨等等。应时沿用其说未加以仔细研究，但作延长音值来处理。愚见琵琶谱每个谱字都是拨的动作，在西域木卡姆及福建南音的琵琶演奏，于段落终止处，用扫或返拨数声作为结声的习惯，是可以理解的。琵琶演奏往往边弹边唱，这几个记号后来伴奏亦成为讴唱的特殊记号，在宋代白石《旁谱》中可以找出一点线索。在这几记号之中，“ㄌ”号分明是折，见于白石《旁谱》及《词源》，我把它看作折号，有下列的理由：

（一）《词源·结声正讹》篇屡屡言及折字，试举一例，如说仙吕宫微折而下[①]则成“ㄌ”（凡）即犯黄钟宫。他又举个折后变音的例子，可见折字每用于结声。

（二）姜白石《越九歌》的折字法，每用于句末上一字。如《大吕羽》：

郁陶以死	父思子	……兮招隐
夷无折无	无折无	夷折无

琵琶谱中如《品弄》等，“ㄌ”号都安置于末字之上，所以把“ㄌ”号看作折字法，实无不可。

另外有一“ㄋ”号只在《水鼓子》（第二十五曲）的第二遍中间出现两次，都写作“ㄢ”，放在拍号之后，何昌林说是弛的省形，当然不合。应时把它说成两次大住，其实在王骥德《曲律》中《小品谱》便出现“ㄋ”号很多次。姜谱《扬州慢》上片的“清角”二字，和下片的“红药”二字相符，故有人认为“ㄋ”和“ㄌ”是同一记号，即是折字（何静源说）。[②]

至于“フ”字在姜谱十分常见，“在所配工尺带有 丿（或‘フ’）号的三十多个平声字里，有二十四个，都是在句末字的前一字”。“带‘フ’号的《长亭怨慢》上下片的‘何’、‘分’两字，也正是句末的前一个平声字”。因此，可以推定“フ”也是一个住声符号。[③] 有人说“フ”是小顿，与“リ”号相同。它和折字在词句的住字结声具有同样的作用。

林谦三所谓演奏手法记号又有“丿”和“レ”两个记号，如第二十一曲之

① 杨荫浏云当作上。

② 参见夏承焘 1962 年重订本《唐宋词论丛》，145 页附何静源说。

③ 参见丘琼荪：《白石道人歌曲通考》，49 页。

中便有四个“レ”号和两个“丿”号，可见分明是两个不同的记号。“丿”号往往是记于两个谱之旁边。像《品弄》第一曲便出现“ 彡 ”、“ 犭 ”的例子。丿号在白石《旁谱》中是习见的记号，一般都认为是拽（只有丘琼荪说是“反”[①]）。张炎《讴曲旨要》说“折拽悠悠带汉音”，折拽施于句末，即《词源·拍眼》篇所谓“至曲尾数句，使声字悠扬，有不忍绝响之意”，即有取于“折拽悠悠”。应时把它作为音的延长来处理是合理的。折拽二字，向有争论，有人认为折与拽是两个不同记号，有人以为折即是拽，折拽是同义复词（丘氏说）。如果上面的讨论可以成立的话，那么我们干脆可以说：

ㄣ、ㄋ——折

丿——拽

フ——住或小顿

这样，亦可以弄清下列二点：

（一）丿应是拽号而不是反；

（二）折与拽宜分为两号。

我们看西安鼓乐谱，丿散板延长记号，有时亦用于正板临时延长。丿用于别子曲调中被作为句逗及延长记号。

以上“ㄣ”、“ㄋ”、“丿”、“フ”几个记号都弄明白了，剩下来一个“✓”号，这个“✓”号在各曲的句中、句末均可见到，在第二十五曲《水鼓子》第二遍即有两次的记号，应时说：“这是六字拍，‘✓’号后又加大住号（‘フ’）则重复前之音，占二个字的时值。”他沿用林说把“✓”视为拨号，但仍作延长音符处理。

“✓”号在结声，每与“ㄣ”、“丿”、“フ”三号结合，成为“ㄣ✓”、“丿✓”、“フ✓”诸号，“✓”可能是“反”的记号，张炎说“反、掣用时须急过”，反亦是过音之一种。由于这一个“✓”号为姜谱和《词源》所无，详细尚待研究。

“折”字在五代开平己巳（公元909年）的舞谱上面已提及，在上酒曲子的《南歌子》有一段文字：

① 参见丘氏：《白石道人歌曲通考》，61页。

……令掇，急三，三拍折一拍。

遇掇：三拍折一拍。

由三拍折作一拍，则折有减的意思，姜谱的折字，各家讨论纷繁，大抵是指降低半律。尚有“暗折”的例子。南音的润腔，有引、搭、贯、折诸法，折亦在其中，兹不多及。

《事林广记·乐星图谱总叙诀》云：

折　声　上　生　四　位

掣　声　下　隔　一　宫

反　声　宫　闰　相　顶

丁　声　上　下　相　同

有人解释“宫闰相顶”是“基音再加上两个装饰音，连基音共三个音，合为一拍”，“如 ㄌㄡㄌㄑ（凡六凡尺），‘ㄌ’闰也，‘ㄡ’宫也，以宫顶闰，更以闰顶宫，此所谓相顶也”[①]。这样，反是三个音，内含宫与闰，合成一拍，亦是音的延长之一种方式，用于结声，甚为适合。则把“ノ”看为反，不是没有道理的。

“丆”号在乐谱中出现最多，习惯置于“▭”（拍）之下。如《水鼓子》末行，“▭”是拍号，“丆”是丁住的丁。张炎说“丁住无牵逢合六”。在合六的场合下，丁声不可牵引拖长。丁声只是“上下相同”，没有像反字宫闰相顶的花样。

应时把丁号作大住看待，以当两个谱字，不成问题。有人把姜谱的丁号视作“丿フ”的异形[②]，今观敦煌谱中，“丆”号出现之多，它是一个独立记号，即丁住之丁，可以论定。

在敦煌谱中各符号，“丆”即是丁声，“ㄅ”、“ㄋ”是折声，“フ”可能是反声，《总叙诀》的四声，剩下仅有掣声，但《乐星图谱》在《寄煞诀》里只举出敦、掣、折三项，没有反和丁。

依沈括说一掣减一字，掣是唯一减时的记号，与基音合得半拍。至云“掣声下隔一宫”指其加上之装饰音可以向下一、二律，此则言其组织，沈括

① 丘琼荪说。

② 何静源说。

乃言其时值。《乐星图谱》在《寄煞诀》里面只举敦、掣、折三者，如除去折号，实得敦与掣二事而已。《词源·管色应指字谱》有五：大住、小住、掣、折、打；但在《讴曲旨要》中，则有大顿、小顿、住、小住、丁、反、掣、折、拽等，以敦煌谱诸符号比勘之，除去“▭”即敦或（大）顿，“ㄅ”、“ㄋ”为折，“丆”为打（丁），“丿”为拽，“√”或者为反，“フ”或指小顿或小住之外，唯一掣号无着落，是故以掣与“·”相当，恰很是惬心餍理，参看下表。

敦煌谱	▭	·	フ(住)	ㄅㄋ	丿	丆	√
日本古谱	○	·					
《梦溪笔谈·补》	敦	掣	住	折			
张炎《词源·管色应指字谱》	大住	掣	小住	折			
《讴曲旨要》	大顿	掣	小顿	折	拽	丁	反
《事林广记·乐星图谱总叙诀》		掣		折		丁	反
《寄煞诀》	敦	掣		折			

其实，フ、ㄅㄋ、丿、丆、√诸号都是用于住声，自成一系统，即在句中加“丿”、“丆”、“√”等，皆属音之延长记号，唯“·”号可指减一字之掣，应时取“·”为掣号之说，可以成立，其故即在此。

唐代谱字主要只用“▭”、“·”两号，沈括指出北宋再分出一掣以表示减字法。曲子律均的构成，不外增减、摊破。掣正是代表减的一法门，应时指出掣“·”之用途，谓“六字拍中带一‘·’号者为今之五拍子，带两‘·’号者为今之四拍子，带三‘·’号者为三拍子”，理由甚为充足。掣为减字法，《事林广记》载“遏云要诀论唱赚之法”有“墩（敦）亢、掣、拽之殊”，王骥德《曲律》“字半下者为掣板”，掣为字半下，分明为减字，降及明人，尚行其法。

唐五代的记谱法，似未臻于严密，主要只用“▭”、“·”两号，“▭”号是舞时指挥的节奏，仿佛日本雅乐的太鼓，“·”则是不固定的记号，愚意本来应该是逗号或住号，兼有增减的作用，以后有了“丆”、“フ”等延长音的住号，而“·”乃为减法所专用，遂以“·”为掣号。“·”自是主字的减笔，正如“ㄅ”为折的偏旁斤之草体。张炎《应指字谱》掣的简字作“ㄌ”，自是掣的省笔，事属后起矣。

白石《旁谱》中的节奏记号则有力（小住）、“ㄋ”（大住）、“ㄌ”（住）、“ㄅ”（折）、“フ”（小顿）、“丿”（拽）诸号，“丆”号亦偶一见（《惜红衣》）。

大致可以与琵琶谱对应，最有趣的是"リ"号与"ㄋ"事实上是两个并存而意义相同的住声符号。在《霓裳中序第一》、《玉梅令》、《杏花天影》、《鬲溪梅令》、《醉吟商小品》五首词中，上下片结声音节符号都用"リ"字，可推想这五阕词牌的旧谱是用"リ"来作住号，和姜夔的自度曲如《扬州慢》之类用"ㄋ"来作住号，截然不同。可见"リ"本来亦是用作住号的。张炎《应指字谱》则把"リ"作成掣号。由"リ"号原可以作住号一层来看，我们可以推想，"·"号本来应是主（住）字的省笔，它原是住号，和逗取义一样，后来被专用作掣号，故张炎亦把"リ"目为掣号，是有他的根据的。

"リ"可作为住号，同时亦是掣号，这正可作为"·"是住号，亦是掣号的旁证。尚有进者，关于"·▭"号为拍号与掣号之重叠现象，在第三曲《倾杯乐》中便有三处作"·▭"（陈文谱例三），第四曲《又慢曲子》亦有三处。应时在驳长顿、小顿说时曾说："它究竟算是长顿、小顿？还是顿而又顿?"我以为张炎分明说过"叠顿"之唱法。《讴曲旨要》云：

慢近曲子顿不叠，歌飒连珠叠顿声。

他所说的顿，可能包括所谓大顿、小顿或小住之类。白石《旁谱》中，一句可以连用两个顿住之号，如《扬州慢》二结"都在空城"及"知为谁生"，皆作幺（上）"ㄋ"（一）幺（上）"ㄋ"（一），《鬲溪梅令》二结"玉钿何处寻"及"翠禽啼一春"皆作一（一）人（尺）"ㄋ"（上住）"ㄋ"（一折）"ㄋ"（上住），这都是一句中两处叠顿之例。

"·▭"号只是在占一谱字的位置，而用掣法减去一字，和上述的连用两住的叠顿声情形不同，但在记谱方法把"ㄋ"、"フ"、"リ"之号记于该谱字之下面，和"▭"之以"·"掣号或住号写在"·▭"的上面，情形可相比况。相反的，如《水鼓子》第二遍有两次"√ㄱ"的记号，"√"与"ㄱ"只是表示时值的虚号，却占了两个谱字的位置，"ㄱ"是弹停，在敦煌谱里面屡屡使用，应时以为是大住，像第二十五曲《水鼓子》的末句：

一 ㄗ(⊥ㄱ)ㄜ 一 ㄥㄗㄙㄱ八ㄋㄙㄗ 一 フスフㄗ

连续用若干个"フ"号记在拍口之下面，这像是所谓叠顿声。由于"フ"（小住）、"ㄋ"、"ㄋ"、"ㄧ"、"ㄱ"这一类顿住记号在敦煌乐谱里面普遍广泛的使用，我疑心这样的乐谱，不是单独的器乐谱，可能还具备讴唱的用途，同时亦是歌唱谱，所以在琵琶弦柱廿个谱字之外，还在谱字旁边或下面，加

记"丿"、"𠃌"、"㇁"、"𠄏"等号，向来认为是琵琶演奏手法，我现在把它看成丁、住、折、拽一类的记号的来源，和白石《旁谱》可以互相参证，如果能成立的话，是一重要的推进，对于敦煌乐谱的认识，和后来《乐星图谱总叙诀》、《词源》等书关系的密切，其血脉线索，可以推究而详，不止掣号一端而已。又如《急曲子》、《急胡相问》、《水鼓子》、《长沙女引》诸谱之记"王"，在《事林广记·愿成双谱》之中屡见"王下"（令两记王下，慢一记王下，狮子序一记王下又重头一记"王下"、"三番"）所用音乐术语亦相同。《愿成双谱》载于《事林广记·文艺类》所附"酒令"之内，是宋元间饮宴时所用的成套唱赚谱。敦煌所出的舞谱，事实亦是上酒时唱与舞合演的曲子配舞蹈的动作谱。当时琵琶是主要乐器，今知琵琶谱的"口"号，是相当于日本雅乐的乐拍子，这种"口"号用于太鼓，实际具有指挥舞蹈的作用，敦煌舞谱上所记的段、拍，像S·七一一一号背面记着：

曲子《别仙子》，拍段：慢三急三慢二急三。此时桦（模）样……

这和P·三七一九《浣溪沙》残谱所记：

《浣溪沙》慢二急三慢三急三

后面二行兼记琵琶谱字弦柱名，可以了解琵琶谱原亦是配合舞蹈之用，而曲子则上酒时娱宾歌唱之词。S·五六一三《书仪》下方书写：

上酒《南歌子》两段，慢二急三慢二。令至据，各三拍。

正是重要证据。当时舞谱所记的曲子，和《愿成双谱》一样应该属于酒令的性质。

关于舞谱上所记的拍，和琵琶谱上的"口"，二者关系如何？尚待进一步的研究，现在知道舞与唱二者都和乐谱有密切联系，则琵琶谱的研究不能纯从乐器方面着手，否则便很难处理有关的问题，所以在讨论"口"、"·"符号的节奏时候，不宜忽略讴唱部分，我们需记住，乐谱上残存这二十五曲，除了以琵琶伴奏之外，还配合舞蹈和歌唱的！

三论“▭”与“·”两记号之含义及其演变

《太平御览》卷五八四乐部有《拍板》一项，可惜只引《乐府杂录》记唐玄宗黄幡绰撰《拍板谱》一条。拍板有指挥节奏的作用，它的重要性可想而知。明人王骥德在《曲律》中说：“古无拍，魏晋之代有宋纤者，善击节，始制为拍。”其详罔闻。这种乐器，在敦煌第二二○窟即可以见到，与羯鼓并用。

梵语 Tādāvacarah，汉译是拍板，出《楞伽经罗婆那王请问品》，见《翻译名义大集》乐器名目五○二三号。同项之内，讴歌者，梵名 Sam-gitih（五○二二号），义即齐唱。拍板与歌唱基本上是分不开的。

歌板色

把板的人叫做“歌板色”。英伦 S·六一七一号宫词中有句云：“把板宫人在上头。”宫中乐伎有把板的角色。《南唐书》、《十国春秋》与《词源》都记述南唐的王感化故事，他便是当时有名的歌板色人物。

《乐府杂录》记张红红为宫中的“记曲娘子”，她所记录《长命女》的节奏，主要是以拍来表示乐腔，腔便是宋人所谓均，说详下。

拍亦作百，“▭”是拍号

扶桑古谱拍子的拍，字或写作百，其为拍号，众共公认。“▭”号在战

国中期的楚帛书用作分段的段号。唐人所以沿用“ ▭ ”为拍号者，因一拍原指小节的一段，不是文词上的一句。

西安鼓乐之“拾拍”即是《破阵子》，以每两个“○”号作为一拍，是曲共有二十个“○”号，所以称为“拾拍”，即现代音乐 4/4 拍之二十个小节，是以一“○”号代表一个小节。

敦煌琵琶谱中，《慢曲子西江月》亦以两个“ ▭ ”号构成今之一小节。陈应时君以二个“ ▭ ”号形成一小节之说，与西安鼓乐之《破阵子》拾拍，正相吻合。

吾人必须分别文句与乐句之异途。文人作词，以句逗区别字数长短，而乐工制谱，主要是行腔，不必依照文辞之句，亦不必循其协韵之处，故乐句以拍为主。张炎《拍眼》篇云：“一均有一均之拍；若停声待拍，方合乐曲之节……名曰齐乐，又曰乐句。”这是指乐句要与乐配合（齐）的。乐工制谱，对于原词是可以随时加上装饰音，和对于乐音自作伸缩处理的。因此，“ ▭ ”符号所表示的是乐句而不是辞句。

讴唱时可有下列诸法：

融字：歌者改变字之声调以就乐之旋律。

道字：先将该字道出，加上装饰音后使其字音接近原来之音高①。

带字：加上装饰音于字后，唱上、去声时可用之。

就字：改易旋律以就字音。

唱者可以临时增减变化，故知乐工所订的乐句，形成的拍子，只为讴唱与合乐而已。

拍与均

“ ▭ ”之为拍，应时举《词源·拍眼》篇“大曲《降黄龙·花十六》，当用十六拍；前衮、中衮六字一拍……煞衮则三字一拍”诸句，作为佐证，有人讥其断章取义。余谓《太和正音谱》收关汉卿散套之《降黄龙衮》一篇，已非六字一拍之旧。其实六字为一拍，不特大曲《降黄龙》之中衮为然，曲子中之引、近皆然。玉田《拍眼》篇云：

> 引、近则用六均拍。

① 张炎云：“先须道字后还腔。”

蔡桢《疏证》云："六均者，前后片中有六拍排匀，共有十二拍也。《讴曲旨要》云：破近六均慢八均。可以参证。"是引、近大抵用六均拍。玉田云："歌曲令曲四掯匀，破近六均慢八均。"可见其通例。破大抵为法曲大曲之一遍，近与慢之慢当是慢曲子。应时举琵琶谱例第十三《慢曲子西江月》为例，正是六字一拍，曲终处出现两个三字一拍，此曲标明慢曲子，与六字一拍符合。郑文焯《词源斠律》解释："六均者六字一拍，八均者八字一拍。"即援引应时所举张炎说"前衮、中衮六字一拍"句为证。又引元戚辅之《佩楚轩客谈》述赵孟頫称歌曲八字一拍为据。查戚书原文云：

歌曲八字一拍，当云乐节，非句也。今乐不用拍板，以鼓为节，当云乐鼓对用犹佳。①

可见元时唱曲，六字一拍与八字一拍，成为惯例。六、八均即是六、八字，各可成一拍。应时以"▭"为拍，举《西江月》之六字一拍，与玉田及元人之说根本没有抵触。事实均即是腔，沈义父《乐府指迷》"词腔谓之均"是也。或六均以成腔，或八均以成腔。见于琵琶谱中以《倾杯乐》调式最繁。唐宣宗曾自制此曲，内有数拍不均。② 数拍不均，即谓数小节不成腔，即俳儿亦打错节。当日的拍，自即是"▭"。琵琶谱二十五曲，凡加"▭"号以成一拍的，计四字一大拍有第十一曲，可说是令（曲）；六字一拍的有第十六曲，可说是引、近；八字一大拍的有第三、八曲，可说是慢（曲）。此外，都是六字一大拍，共十五曲之多，至于煞衮三字一拍，与玉田之说全合，可见"▭"之为拍，绝无疑问。

敦、掣亦是腔号

依余前所讨论，敦即是顿。有人举唐陈拙《古琴指法》有注敦、轻敦、重敦、掣敦、先敦、后敦等，以难应时，按这些敦字都宜说为顿。宋元以来讴唱亦有敦声：

《事林广记》引《唱赚法》："腔有墩、亢、掣、拽之殊。"

---

① 张宗祥《说郛》本。

② 参见《乐府杂录》。

燕南芝庵唱论“敦拖呜咽”（亦见《正音谱》）。

《太和正音谱》：“凡一曲中各有其声：变声、敦声、杌杌声、啀声……”

墩、敦与顿当是一事，仍是腔号，拍由词腔之均构成。墩、掣等乃行腔停顿、急过之方。故云“反掣用时须急过”，指歌某字时顺腔带过至第二字，与偷声略近。故敦与掣实亦作为腔号，与唱法有关。

唐代宫廷有左右教坊和仗内教坊。开成以前，仗内散乐一千人，音声人一万二十七人。《旧唐书》记昭宗登齐云楼，西望长安，令乐工唱御制《菩萨蛮》词。昭宗御制三首，二首已见于《全唐诗》，英京S·二六〇七号内所录文字微异。另一首末两句云：

计日却回归，象似南山不动微。

以勘一般《菩萨蛮》句式，多增“象似”两衬字。此首开头有“御园”之名，很可能是御制三首之一。为配合乐工谱成的乐曲时，有添声之情形。可见唱与衬字关系的密切。《长兴琵琶谱》节奏只有“ ▭ ”（拍、敦（顿））与“·”（住、掣）两个记号，在乐句上的使用，作为讴唱与合乐，再配上舞蹈自然不够发挥，后来势必踵事增华。以拍而论，唐代音乐资料所见，拍的种别尚多，有如簇拍①、要拍②等等，今不具论。再看日本雅乐古谱，后先之记谱法，不免亦有繁简之异。例如《博雅笛谱》（公元966年写本，相当于后蜀广政二九年，去《花间集》编成年代不远），把小黑点变为谱字下方的一短横画；其在谱字左旁的小黑点，都成为正板符号；更后的《仁智要录》③中的《王昭君谱》，其“·”号则放在谱字上方，作为正眼号看待。④“·”号本来便有不固定性，可以伸缩，日本的谱可在“·”号之外，再加上“一”号来作识别，这说明“·”号在唐末五代时候，它具有增减的作用，减即是掣。“ ▭ ”之为拍，自无异论。而“·”号则唱家乐人可以作较自由的处理，加花

① 《唐语林》卷六有《簇拍相府莲》。《乐苑》曰：“《想夫怜》，羽调曲也。”

② 宋吴处厚《青箱杂记》卷八：“曲有录要者，录《霓裳羽衣曲》之要拍。即……所谓《凉州》、《胡渭（渭）》、《录要》杂曲。”

③ 公元1170年成书。

④ 以上采陈应时说。

（增）用掣（減），二者的作用皆可施行。借王骥德的说法，板眼有正掣之分，掣是腰板亦叫做虚板。似是唐以来表示虚板的一个记号。后来工尺谱号作或“⌊_”或“一”，与日本的“一”号，似乎很是一致的。[1]（关于日本古谱中的“・”号希望有人再作深入研究。）

我主张“・”原来即是逗号“・”，汉晋以来由投与住发展而成，“・”即主（住）的简写。唐时的记曲娘子红红，用小豆记拍数[2]，意者唐人尚有认“・”为逗号，故以小豆记其曲子句投，豆即是逗。它的作用是用作乐句上的虚板，应该比掣（減）号更具有伸缩性。我不反对陈君的掣拍说，但完全作为掣号看待，似嫌过于狭义。这是我与陈君看法同中略异的地方。

拍中之眼说出于禅

张炎《拍眼》篇开头便说法曲、大曲等皆定拍眼，终以“曲之大小，皆合均声，岂得无拍？唱曲苟不按拍，取气决是不均，必无节奏”。对于拍的重要，及拍与均声的关键所在，阐发至精；但对眼则未见详析。细审原文，似读“拍眼”一词为拍中之眼。和后来把拍与眼对立起来分为二事，迥不相同。考宋代江西诗派提倡诗中必有眼，黄山谷亦论书中有眼，眼的观念原出于禅[3]。宋人重视“正眼”，施之音乐，亦认为板中必有眼，一如诗中之有眼、书中之有眼。玉田所谓“拍眼”，当如范温的《潜溪诗眼》[4]之诗眼，是指板中之眼。明以后曲学大盛，愈重“板眼分明”[5]，唱法弥繁，旋律更加复杂化，板眼体制复随地域的不同传统，形成五花八门[6]，拍和眼严格区分对立起来。至于《九宫大成谱》，乃以“・”为板，以“▭”为眼（该书《凡例》）。乾隆以前，大致以“▭”为赠板的记号。这与唐五代敦煌琵琶谱中“▭”、“・”的原意比较，已完全走样了。

敦煌乐谱中有不记拍号之“▭”的，今可知者有二处，一是廿五谱之开头《品弄》第一曲，和《浣溪沙》残谱。有人提出责问“《品弄》无一拍号，其长短是否等于零？”我可代他解答：法曲与大曲在序前的游声，以及散序，

---

① 参看吕洪静：《初探唐代“拍”的时值》，载《中国音乐学》，1987（4）；及《填〈破阵子〉再证唐代“拍”的时值》，载《交响》，1987（4）。

② 记八拍或三十六拍的乐曲，见《乐府杂录》。

③ 《播芳文粹》中《黄涪翁赞》称其“通身是眼”。

④ 《永乐大典》卷八〇七诗字引之。

⑤ 魏良辅：《曲律》。

⑥ 参见张振清：《板眼体制与记谱方式》，载《中国音乐学》，1988（1）。

往往无拍[①]，所以不施“ ▭ ”号，这种场合有时称为调子或道行，不必奇怪。又陈氏以“・”号为掣，亦有人怀疑其用如此频繁，恐违沈括的本意。我们看 Picken 书中的皇帝《破阵乐》破一帖，拍子二十，而旁记“・”点之多，因为是“破”，所以特别显示繁声促节。这些情形，自然不是“掣”能够解释了。

关于“ ▭ ”、“・”的问题，兹仅就唐五代的资料加以探讨。请看附表：

附表

楚帛书 段号 ▭ 汉 ▭ 段拍 一会一拍（《胡笳十八拍》）	。 投（逗）——马融《长笛赋》 投会——嵇康《琴赋》
六朝 琴曲“拍” （《碣石・幽兰琴谱》） 唐 乐句 （徐景安《乐书》） 五代 ▭（敦煌琵琶谱）	
百（拍） ○（太鼓）百	・（住）或（掣） 敦煌琵琶谱 一・（正板） 《博雅笛谱》 （公元 966 年） ・只拍子 《三五要录》 （公元 1171 年）
百	一▲（正眼） 《仁智要录》
北宋 ○敦（顿）	掣、住 《梦溪笔谈・补》三声
南宋○（《愿成双谱》）ㄋ（大住） （白石《旁谱》）	力（小住）リ（住）白石《旁谱》（《事林广记》）
大顿	掣＝リ 小顿 张炎《应指字谱》及《讴曲旨要》
敦	掣 《事林广记・寄煞诀》

① 参见王小盾：《唐大曲及其基本结构类型》，载《中国音乐学》，1988（2）。

四论“▭”、“·”及记谱法之传承

——敦煌乐谱与西安鼓乐俗字谱之比较

李石根先生寄示所著《在敦煌琵琶谱与西安鼓乐俗字谱之间》一文，提出二者间之相互关涉问题，时见胜义。嗣余以参加半坡卅周年纪念会议，于役西安，得与李先生谋面恳谈，承其惠赠《西安鼓乐俗字谱的研究与解读》第一编（1988年9月第5次修改本）及第二编（1988年3月13日第4次修改稿本）。细读之后，使余对西安俗字谱获得深入之理解，进而推寻唐宋以来俗字谱在记拍法与讴歌方法上演变的情况，我们依循这批古老乐种的记谱，配合张炎的《讴曲旨要》、白石的《旁谱》，追溯到敦煌乐谱，可以扪索出其间一脉相承之痕迹，因撰为第四篇讨论“▭”、“·”两号，以实我说。

鼓谱保存资料极为丰富，乐曲近千，虽写本年代最初只为清初之物，然其备记吟唱即所谓“哼哈”之术，与玉田所记正可相为表里，玉田祖籍西秦，为张功甫之曾孙，功甫与姜夔均工制自度曲，故白石倚声所用之《旁谱》与《词源》无异，西安之俗字谱与之俱出一辙，玉田所称“折拽悠悠带汉音”，汉似指汉中，其遗响可于鼓乐求之。余序石根之书，已初步揭发此义，兹再进而与敦煌乐谱作一比较。

敦煌乐谱非工尺谱，而为琵琶弦柱之指位谱，诸家之说皆同，不必与俗字之工尺符号强作比附，鼓乐俗字谱是管色谱，与《词源》之工尺谱自是一物，此层可撇开不论。由于《撒金砂》一曲，有注语云：下作至“合”字一句，杨荫浏以之牵合工尺之“合”，视为俗字谱之“厶”，此一误会，至今仍

令人纠缠不清，李石根已是正之。故从谱字而论，敦煌谱与西安鼓乐谱实为截然两大系统。若乎俗字符号与琵琶弦柱符号形状有若干类似，则涉及俗字如何形成之问题，余及其他乐史学者曾作过不同推测，尚待仔细研究。但琵琶谱字之必为弦柱名，有二十谱字之佐证，已为不争之事实。

现欲讨论者，只为拍与板式方面。鼓谱大抵以小节为拍，多以"〇"表示之。有时亦以"·"来表示；至于今所谓板号，则多以"·"表示，有时亦用"×"号。南音谱例之寮、拍，相当于鼓谱之"▭"、"·"，唯鼓谱则显示其间之不一致性。

唯仍用段字以称鼓段，其鼓段曲中有一拍（小节）相当于现时八个四分音符时值，如八拍即等于四拍子的八个小节，十六拍的鼓段等于四拍子的十六个小节。故敦煌谱以"▭"为拍号，其实亦即段，以"段"为小节，仍保存于鼓谱之中。

鼓谱与敦煌谱的记谱法有十分相同者，举之如次：

（一）反复法

鼓谱	敦煌谱	
"此"	"今"《长沙女引》重尾至"今"字住，《撒金砂》"用今"字下作至"合"字。	
合	"合"见同上	
"合前"		
合头（亦作"通前"、"通后"）		
重头	重头	《品弄》、《长沙女引》"重头至王字"。《倾杯乐急曲子》"重头至住字煞"。《倾杯急曲子》"重头至记字煞"。
重尾	重尾	《长沙女引》"重尾至今字住"。重《慢曲子西江月》
虫（重字音变）		复（见《浣溪沙》残谱）

（二）终止法

鼓谱　　敦煌谱

丁　　　　　　　　　　　　　　　　丁（几乎每曲皆见之）
（即弹停）
　　　　　　　　　　　　　　　　　末《急胡相问》“至王字末”。《水鼓子》“王字末”。《急曲伊州》第二遍至王字末。
尾　　　　尾　　　　　　　　　　《长沙女引》“重尾至今字住”。
杀　　　　　　　　　　　　　　　煞“至住字煞”、“至记字煞”。
终完　　　　　　　　　　　　　　住“至今字住”。

从上面所列举，关于反复法及终止法所用术语，两谱几乎多数吻合。

（三）延长音号

我在论“ ▭ ”、“ • ”第二篇中，提出新问题认为敦煌不只是弦柱谱，同时亦是讴唱谱。因此注意到敦煌中时时见到的多数用于结句的“ㄌ”、“ㄋ”、“ㄧ”、“フ”等记号，今于西安鼓乐谱可以看到一些延长音号，例如：

“ㄧ”是散板延长记号，有时亦用于正板临时的延长，鼓谱中散板起的“ㄟ”，拖音时值不限。吴（五）字调、刘（六）字调：

沙　～
下
开头见“ㄟ”四处。

有时用于丁住及完字之上，作为结声之无限延长。可见“ㄟ”号是折拽悠悠的“拽”，十分明显。所谓带汉音者尚保留于西安乐谱之中，两“ㄟ”号之即琵琶谱之“ㄌ”，可无疑问。

“ㄟ”有时又作“ㄟ”、“ㄟ”、“ㄟ”，可以使笛子在落音时吹奏出，作如长板之延号，与琵琶谱句末之作为延长装饰音，实很相似。

又如刘（六）字调起之游声亦用“ㄟ”号。“游声”一名，见于光绪三十二年《清寿堂记》中《满庭房（芳）》：

游声　　　　　　　　　尾
煞　　　下古　　　　　古尾
换头

"游声"在日本雅乐谱有之，今西安谱可以互证。

"丿·"此号用于别子曲调中，被作为句逗延长记号。当是"丿"号加以"·"，与"⺄"之作"乚"（《清寿堂记》中尺字调引令，刘字调引令（开头见乚四处））即以"乀"加"·"号，这样情形以"·"加于延长记号之上。

"ス"此号又作"ㄨ"或"ㄑ"，表示延长记号，换气记号，切分、休止……常用于句尾。

"ス"与"ㄌ"相连即成"⺄"，常用于句末或段尾。

凡不规则之奇数拍子，不划"〇"号，而可以"ス"号代替之。

西安鼓谱特别注意哼哈唱法，给以特殊记号，可见古谱有兼记唱法之证，尤其对字少而拍稠之情形，必须予以提示，这是记谱法的进步，哼哈为一种读谱法，奏乐者当先学吟唱，口中念熟腔调，然后可在乐器表现出来，这是旧式学习演奏的老套。腔调增加的虚声装饰音，彼此各异，形成不同的派别，大抵读谱法即在工尺俗字上：

合、四、一、上、勾、尺、工、凡、六、五、乙

ㄙ　ㄇ　、　ㄋ　ㄅ　ㄑ　丨　ㄌ　ㄆ　ㄅ　ㄅ

再在谱字，加上：

阿（ā）哎（āi）呋（āo）呀（yā）哇（wā）
咴（wāi）哈（hā）嗨（hāi）乃（nāi）耶（yē）

上列虚音为助声。古乐府之咿吾夷，所谓声曲折当即此类。艺师号曰"韵曲"，例如：

尺—ai
五—ai、ao、wa

音拖长而转折，其符号又有多样，而以"ㄌ"、"ㄨ"最为常用。智化寺乐谱之"阿〇"，亦与此相同，此即所谓"彩腔"。

至于鼓谱的"〇"、"·（×）"记号，通常画在谱字之左旁，倘"〇"号画在谱字下边，或下侧时，即为过拍（又称掐拍），即跨小节的切分音。而"×（·）"注在谱字下角时，亦为切分音。

"〇"、"×"符号不只表示拍子，在别子及赞（赚）之中，亦作为节制不

同鼓具的代号。

如“○”是指击独鼓；“×”是指击乐鼓。

鼓乐在谱字稀少的慢板、中板、快板诸乐曲，一般仅用拍号“○”，而不施“·”号。

可见有许多例外。记拍时可详略兼施，亦不甚规范化。唐五代乐谱想当有同样之情况。敦煌谱只有“▭”、“·”两号，自然不敷应用，西安乐师所以增加“×”号，又有变化，以济其穷，这是后来踵事增华，较敦煌谱便复杂多了。

《浣溪沙》琵琶谱发微

敦煌所出第三琵琶谱，即P·三七一九背面之《浣溪沙》残谱，我曾有文介绍（载《中国音乐》，1986（1））。当时未能深入研究，只略发其端绪，该谱开头记着："慢二急三慢三急三。"这当然是拍数；唯残谱仅存三行，柴剑虹君认为第二、三行所记是一些曲调符号，其符号共十一个，正是依据慢二急三慢三急三的顺序排列。[①] 他不明白这些谱字正是琵琶弦柱的记号，应该是琵琶谱，并不是别的什么曲调符号。至于慢急的拍数，和琵琶谱没有什么关系，请看下面的谱字：

七乀一七几十幺久幺七七

把它们翻成琵琶谱便成下列：

琵琶弦位：	Ⅲ	Ⅱ	Ⅰ	Ⅲ	Ⅰ	Ⅱ	Ⅳ	Ⅱ	Ⅳ	Ⅲ	Ⅳ
指　　位：	1	0	0	1	2	2	3	1	3	1	4

我们看P·三八〇八的廿五曲琵琶谱全貌，根本没有全把一个弦柱号看成一拍，而有众多合若干谱字才构成一拍的情形。柴先生似乎不搞音乐，他把一个谱字全作一拍来看待，是不太合理的。而且拍号之"ㄷ"，所以不见于这个残谱，事实它只是部分散序（无拍）而已。

---

① 柴氏文《敦煌舞谱的整理与分析（一）》，载《敦煌研究》，1987（4），总13期。

《浣溪沙》残谱谱字，虽只有二行，却存在几个问题，可供研究：

（一）关于复

这个复字，在P·三八〇八谱中所未见。我以前用《古琴指法》的进退复来说明它。何昌林进一步解为促柱升音的绰法，按诸原文，均不妥当。考日本古谱有所谓游声，像《皇帝破阵乐》记着：

一比九比　　九比乞一[①]
　　由　　　付

旁注“比”之侧的“付”，毕铿（Picken）译谱解释“付”云：for references to repeats（40、19页），是“付”即是“复”。“复”借音为“付”，正如“游声”的“游”，亦写作“由”之例。

敦煌曲子所见之《浣溪沙》，都是摊破一格，句式为七七七三七七七三两叠。《南唐书》载中宗李昇尝手书《摊破浣溪沙》、《菡萏香销翠叶残》二首赐予歌板色王感化。王氏即当有名的板脚色，是谱虽残，似只记首片两句。加上复号表示一音重出，以谱字论之。

首句：七　\一七　几，即是七七　\一七　几几，正是七个谱字。

复　　　　· ·复·
（七）　　（几）
　　　　　　幺

次句：十复幺久幺七七，即是十十幺久幺七七，亦是七个谱字。

记复号共有三处，一在Ⅲ弦之七，一在Ⅰ之　几，又旁注衬音幺，另一在Ⅱ之十，现在把复号看为付，表示repeating，这两句正各为七字句，与《浣溪沙》词格正相符合，可见復之义为複，即示重複音。

（二）关于不记拍号之“▭”

《浣溪沙》残谱不见“▭”（拍号），只有“·”号，首句一七“▭”几

---

① 毕铿（L. Picken）：《唐朝传来之音乐》，31页。

三个弦柱名之下，连用三个“·”号，和长兴谱中出现一句之中连续间用“·”号的现象正相同，至于没有“▭”号，则与《品弄》一样，理由很是简单。日本《唐谱》云：“游声一帖，无拍子，又度数无定。舞人行立了，弹止。他曲游声准此可知。”是谱所以无“▭”号，由于和游声一样。游声是管乐术语，亦称“调子”，内指在曲的序前面一种不具定拍的乐声，在舞蹈术语亦称为“引”或“道行”。日本《歌舞品目》卷五上：道行即导行，指舞人出场起舞，行步时之伴奏。西安鼓乐谱亦有游声，故不加拍号。《词源》云：“散序无拍。”游声如日本的武德乐正在序之前，游声性质与散序无异，故不施“▭”(拍号)。

(三) 关于“衬字”

在第二句也字的煞声，记有若干小字是为衬音；于Ⅲ$_2$及Ⅲ$_4$弹停，与“匕”等号作为衬音。清代江顺诒在《词学集成》中提到的“旁行衬字”，便是这种现象。昆曲的记谱法，可能即导源于此。

先有衬音，写成曲子，便有衬字了。

敦煌曲子加衬字之例甚夥。以《浣溪沙》而论，有衬至四字的；如“如若伤蛇口含真”一句是也。庄严堪所藏《维摩诘经》十三首中，其一云：

> 万里迢亭不见家，一条黄路绝鸣沙。
> 忆家乡心意乱，日长斜。海水亲圌（湍）
> 来望朵？远开（闻）孤雁转思多，抽唱（惆怅）年
> 年归北路，曲子催送路桃（浪淘）沙。

词中衬字多依周绍良校注改，末句竟连衬至“曲子催送”四个字，催是曲将终入破时，曲拍渐急，有虚催、实催；送是舞的一动作，亦是送声，这是说明唱奏《浣溪沙》时，可有催送，而《浣溪沙》衬字多至四音，此亦其一例证。

关于谱字之旁记些小号谱字属于衬音，不成问题。据 Wolpert 对日本五弦谱中小谱字的研究，认为大号谱字用拨奏，小号谱字只用左手按弦发音（不用拨奏)，他是以虚音、实音来分别小字与大字的不同。以小字表虚按，其说很是合理，其实衬音可用虚按方法来表现，基以上述理由，小字虚按作为衬音看待，是可以的。

軶軓说

P·三五三九号背面在归义军节度牒之后，记有琵琶谱字廿字，分列散打四声及次指、中指、名指、小指各四声。其牒文有下列文字：

牒奉前件交軶軓敕归义军节度使　牒

軓字从车凡声，义为车轼前，说详《说文》车部。意谓此文件交与“軶軓”收讫，軶軓指车前之负责人，但何以后面书写琵琶谱字？其关系如何，向来未明。

考归义军时期，寺户有车头、车家之制。在此时文书，寺院账目，每见车头之名，P·二〇四〇背面净土寺破历残卷，下记：

己亥年（公元939年）

布壹疋，氾家四郎车头念诵人。

布壹仗（丈）肆尺，吴再昌车头念诵人。

P·三二三四背

壬寅年（公元942年）正月……

官布一疋，张万水车头念诵人。

布一丈，安娑车头念诵人。

布二丈，小骨车头念诵人。

P·二〇三二背：

净土寺　甲辰年（公元944年）

官（布）一疋，王都头车头念诵人。

所谓车头念诵人，当是车坊经营者在施傺时，请人诵经（消灾），在破历上书写其捐出布疋品物，并著其人之名氏。此所谓“车头斋傺”也。

车头是施主，作为檀越时施物，兼延僧人诵经，故称之为念诵人。

上引归义军牒文之“軶軓”，軓训车轼前，此軶軓二字想是用作车头之雅名，故可指车头，即车坊经营之主人，是牒既云交与軶軓（车头），又记写琵琶谱谱字，料此軶軓必是当时之车头念诵人，请僧诵经，诵经有时合乐，故顺手使人记琵琶谱指声。念经唱诵，每每配合音乐，法照《叹五会妙音赞》：“西方鼓乐及弦歌，琵琶箫笛杂相和。”佛曲中琵琶犹是主要乐器，苏京藏佛报恩讲经文云：“皮若作弦，一弹众皆断也。”间亦以皮为弦。乐工有时且依其念诵之声以制曲。音乐史上有名之乐工黄米饭，即依文叙之念四声观世音菩萨而制《文叙子》一曲（详《乐府杂录·文叙子》条），即其著例。故可知此一残纸之记乐谱，当与车头念诵人有关，由軶軓一名可以见之。

姜伯勤君著《唐五代敦煌寺户制度》，其第七节论车坊制度甚详，惜未论及此，因书所见以质之。

读《戴东原集》卷三有《辨正诗礼注轨軓轵斩四字》一文，指出诗传误混“轨”、“軓”二字情形，可以参考。

琵琶谱史事来龙去脉之检讨

P·三八〇八长兴四年讲经文，另一面抄写琵琶谱，其时代背景向来无人能作深入探索。近时何昌林先生对此问题，写有若干文章，从敦煌僧侣梁幸德的行程，考出是谱的抄写年代，应是公元934年闰正月，抄写地点在洛阳，抄写人是梁幸德的三位助手。又从孙光宪《北梦琐言》中《王氏女》条作为线索，及南平国高从诲与后唐之关系，以为长兴四年应圣节中有南平国玉泉寺僧参与讲经活动之记载，从而考证此琵琶谱实是王氏女琵琶谱之转抄件，其祖本即出于王氏谱。他所谓敦煌琵琶谱的来龙去脉，简单说来即是如此。彼所发表有关是说文章不止二三篇①。

我尝反复加以推勘，后唐明宗时期，瓜、沙二州正值归义军节度使曹议金执政。其政策，一面奉中原正朔遣使入贡，一面与于阗联婚。在P·二七〇六号《转经道场四疏》中有下列的记载：

> 请大众转经一七日，设斋一千五百人，供度僧尼一七人。……当今圣主帝业长隆，三京息战而役臻，五府输诚而向化。大王受宠，台星永曜。……东朝奉使，早拜天颜；于阗使人，往来无滞。……长兴四年（公元933年）十月九日弟子河西归义等军节度使检校令公大王曹议金谨疏。

① 载《音乐研究》，1985（3）；《阳关》，1984（5）；《中国敦煌吐鲁番学会研究通讯》，1985（3）、（4）等刊物。

另长兴五年（公元934年）正月廿三日疏亦云："朝贡专使，来往不滞于关山；于阗使人，回骑无虞而早达。"又长兴五年二月九日疏云："朝廷奉使，驿骑亲宣；于阗专人，关山不滞。"[①] 是时沙州与洛阳唐室有密切交往，正是事实。

《册府元龟》卷九七六《外臣部褒异门》："闵帝应顺元年（公元934年）闰正月，瓜州入贡牙将唐进、沙州入贡梁行通、回鹘朝贡安摩诃……"何君举出法京P·三五六四号《莫高窟功德记》提到僧侣梁幸德正在役使工匠绘制第三十六窟壁画之际，奉曹议金之命入贡洛阳，被后唐敕封为"僧政临坛供奉大德阐扬三教大法师赐紫沙门"。因谓此即讲经文中唱词第九首所说"师号紫衣恩赐与"其人。又因P·三七一八号《邈真赞》中梁幸德赞说："路隘张掖，猃狁侵缠，羝鸾值网，难免升乾"。遂谓"这就是说梁幸德一行由洛阳返回敦煌途经张掖时，梁因遇盗而不幸身亡。所带行李资财难免损失，经籍文书之类亦然。现在留存下来敦煌琵琶谱只是当年全部转抄件中一小部分"。

今核此两项文件，似何君未细读原物，兹摘录原文开头数句如次：

《功德记》："叙中龙沙，厥有弟子释门僧政临坛供奉大德阐扬三教大法师赐紫沙门香号愿清，故父左马步都虞候、银青光禄大夫、检校国子祭酒、兼御史中承（丞）、上柱国、安定梁讳幸德……"（参图一）

《邈真赞》："唐故河西归义军左马步都虞候、银青光禄大夫、检校左散骑常侍、上柱国、梁府君《邈真赞》并序。释门僧政兼阐扬三教大法师赐紫沙门灵俊撰。府君讳幸德，字仁宽，先苗则安定人也。"（参图二）

由上记载，何君之说盖有数处可商：

（一）梁幸德不得谓为僧侣，他曾官检校国子祭酒，是沙州的高级教育长官（张议潮女婿李明振即曾任凉州司马检校国子祭酒兼御史中丞，见《陇西李氏再修功德记》，其官衔与梁幸德正相同）。

（二）具有释门僧政临坛供奉大德阐扬三教大师赐紫沙门之香号，乃是幸德之子愿清，何氏误认为幸德本人。

（三）另有此一僧衔者，乃是为幸德撰《邈真赞》之释门灵俊，与梁幸德无关。

据《邈真赞》云："奉贡东朝，不辞路间之苦。……恩诏西陲而准奏，面

① 拙编《敦煌书法丛刊》第一五卷牒状（二），东京二玄社印。

迁左散骑常侍，兼使臣七十余人。”足见当日使臣人马之盛。梁幸德字仁宠，与《册府元龟》所记入贡之梁行通，虽同是姓梁，但未必是一人。至于沙门赐紫，极为寻常，幸德子愿清与撰《邈真赞》之灵俊皆然。讲经文中之“师号紫衣恩赐与”句，不知指谁氏；但不得加诸“面迁左散骑常侍”官居国子祭酒而非沙门之梁幸德，可知幸德只为使臣七十余人之一耳，其回程“届此鬼方”而身殁，自是事实，何以见得敦煌写卷现存之乐谱即为幸德之遗物，可谓纯出猜想！

考后唐明帝长兴年号只有四年，沙州道远，中原消息甚迟，故于闵帝应顺元年正月仍书长兴五年年号。应圣节必为九月九日。向例，是日集缁流于中兴殿讲论，此讲经文即当时之话本。后面词句中有云：“程过十万里流沙，唐国来朝帝三家。师号紫衣恩赐与，总交（教）将向本乡夸。”何君谓师号紫衣即指梁幸德，今知幸德非释门人物，何君连类推想此讲经文之唱词即出自梁幸德所编写，自属不可能之事。且该词中所记人物及史事与《册府元龟》所记时间亦不符，试缕述我说如次：

文中末段七言词句涉及之人物有下面三人：

秦王　词云：“臣僧祷祝资天算，愿见黄河百度清。”“三载秦王差遣臣，今朝舜日近舜云。”

宋王　词云：“宋王忠孝奉尧天，筹（算）得焚香托圣贤。未得诏宣难入阙，梦魂长在圣人边。”

潞王　词云：“潞王英特坐岐（阳）州，安抚生灵称烈（列）侯。既有英雄匡社稷，开[①]西不在圣人忧。”

秦王指李从荣，宋王指李从厚，潞王指李从珂。何先生之说甚确。以前周绍良先生在该《讲经文校证》中已有同样详细考证。[②] 考明宗皇子从荣立为秦王，在长兴元年（公元 930 年）八月壬寅，同月丙辰，立从厚为宋王。[③] 词中所言三载受秦王差遣之臣僧，未知是谁，其人必从长兴元年以来久为秦王的亲信，当然不是长兴五年闰正月方自沙州入贡之梁行通可知。此其一。

词中未言及秦王被杀之事。从秦王荐用供其差遣三年的讲经僧的措辞，可以看出此际正是秦王炙手可热之时。试看下面各事：

① 疑当作“关”。

② 《绍良丛稿》，66 页。

③ 《通鉴》，标点本，9041 页。

长兴四年春正月戊子，加秦王从荣守尚书令兼侍中。

八月辛未，制以从荣为天下兵马大元帅。

九月辛丑，诏大元帅从荣位在宰相上。

应圣节是九月九日，此时讲经，正当秦王权势最显赫之日，讲经僧之攀附秦王，自意中事。故知讲经文词必作于秦王未失败之前。此其二。

词中记宋王及潞王，言宋王未得宣诏难入阙。考秦王于长兴四年十一月壬辰，为皇城使安从益所杀，是时宋王李从厚正为天雄节度使，同月戊辰，明帝殂。辛丑，宋王自魏州至洛阳，十二月癸卯朔，宋王即皇帝位。[①] 此词如系长兴五年闰正月所作，时宋王已即帝位矣，不应言其“未得宣诏难入阙”，由此句可见仍应是正值秦王当权之时。此其三。

词中又记潞王坐岐州事，周绍良谓当指从珂任凤翔节度使，甚是。明宗于五月暴得风疾，十一月戊子疾复作，潞王仅遣使人入侍。明宗殂，潞王复辞疾不来，可见其始终坐镇凤翔，何先生说：“《新五代史》，闵帝二月，凤翔节度使潞王从珂反。既然李从珂在九三四年二月就反了，则证明这套唱词写于九三四闰正月。”彼认为此词作于潞王反之前一月，正是应顺元年闰正月。闵帝于是年正月戊寅改元应顺。而梁行通恰于是年闰正月入贡，故何先生认为时间非常吻合。可惜统观词中前后有关人物，是时宋王仍是一位未能入阙之外藩，他是“忠孝奉尧天”，尧天显指明宗，还要“托圣贤”，圣贤当指秦王从荣，以彼为其亲弟。至于写潞王的词句云：“既有英雄匡社稷，关西[②]不在圣人忧。”潞王屡不入朝，坐镇关西，实为朝廷的隐忧，但秦王此刻正掌兵马大元帅。词云“既有英雄匡社稷”，英雄疑指秦王，圣人则指明宗。通过对词句的了解，知此讲经文后面唱词，还是以作于九月秦王当权之时为合理。与应圣节的时间既相符，前后有关史实亦无扞格难通之处。此其四。

关于唱词写于闰正月之假定时间既与史实不能吻合，则所有种种推测，包括指词句撰者为梁幸德及转抄琵琶谱亦出于梁氏三助手各说，自都失却其根据。

此文曾刊于《音乐研究》（1987（3）），顷见张广达、荣新江论于阗使臣及其相关文书，其资料一引P・四六四〇辛酉年（公元901年）三月破历，内

① 详《通鉴》卷二七八。

② 原作“开”，误。

有归义军都押衙罗通达及于阗使梁明明等，并据拙录S·四三五九中《谒金门》之开于阗曲子，认为是年为于阗使臣来沙州在目前所知最早的记载。其资料三引P·二七〇四长兴四、五年曹议金回向疏“于阗使人，往来无滞”等语，谓是时于阗使节屡在敦煌停留。[①] 本文已讨论此事，举出《册府元龟·外臣部》所载，知是时瓜州入贡人物有唐进、梁幸通，回鹘朝贡有安摩诃等。盖沙州之遣唐使，必与于阗、回鹘同行，知其倚靠外国以进行外交。



图一　P·三五六四《功德记》　　　　图二　P·三七一八《邈真赞》

① 参见北京大学中国中古史研究中心编：《纪念陈寅恪先生百年诞辰学术论文集》，292页。

再谈梁幸德与敦煌琵琶谱

《音乐研究》1987年第3期印出拙作《敦煌琵琶谱的来龙去脉涉及的史实问题》和何昌林先生的《关于敦煌琵琶谱的抄写人》两篇。拙稿誊录时，在“秦王于长兴四年十月壬辰为皇城使安从益所杀”句，“十”字之下漏去一个“一”字，实应作十一月壬辰，兹特勘正。因为这里是依据《通鉴》的记载，拙文已写明详[1]《通鉴》卷二七八[2]。《通鉴》是一部最可信据的书，尤其五代的史实，去宋不远，所记更为可靠。秦王是在长兴四年十一月壬辰被杀死的。

何先生的答文，虚怀若谷，研究深入，特别对于讲经文后面十九词，逐一加以疏说、钩沉发覆，令人钦佩。他很注意秦王死后之事，故把一些词句看作对秦王咒骂的文字，我的看法是讲经文分明写着长兴四年，讲经时间是在应圣节，应圣节当然是九月九日，这是本文的时间定点，长兴四年九月正是秦王炙手可热之时，所以词中涉及的人物，都没有矛盾之处。十九词的下部分，许多地方一时还是读不懂的。由于没有人名可以确定它的时地关系，也许有些出于后来的增益，何先生的解说，多出于推论，是否准确，尚待研究，我在此暂作保留，以免喧宾夺主。其中只有“程过十万里流沙”及西僧与“师号紫衣”等语，有一点关系，和尚赐紫的事多至

① 《音乐研究》46页误印作“评”。

② 可参考标点本，9092页。

不可胜数，如果稍一检看《邈真赞》文字，便可了然，至于瓜、沙与唐使节来往，非常频繁，我曾举出长兴四年十月九日及五年正月二十三日疏、长兴五年二月九日等疏，说明这一事实，当时都有“朝贡专使，来往不滞于关山”之语，可以想见当然不止梁幸德一次。现存文献有记载的只有《册府元龟》言及梁行通一事，应该尚有许多使节，不见诸记录，故不能仅据此一人一事来作揣测，吾意还是以阙疑为是。关于梁幸德其人，在敦煌莫高窟当地，实际上研究所编号第三十六窟，即是五代时梁幸德所重修。根据巴黎P・三五六四号卷子《莫高窟功德记》可以证明。该窟西壁北侧画四大龙王及龙女，可惜榜题脱落。这些壁画即幸德“命巧匠”所作，详贺世哲《从供养人题记看莫高窟部分洞窟的营建年代》①。我尝参加莫高窟第一次国际会议，对这个石窟亲身考察，很感兴趣。此《功德记》出于梁幸德的儿子愿清手笔，开头便说：

叙中龙沙，厥有弟子释门僧政临坛供奉大德阐扬三教大法师赐紫沙门香号愿清，故父左马步都虞（候）、银青光禄大夫、检校国子祭酒、兼御史中丞、上柱国安定梁讳幸德，在日偶同巡礼，届此沙岩层层启愿燃灯。

又云：

更有题貌未竟，父入秦凉，却值回时，路逢国难……中途殒殁。

这里愿清称幸德曰“故父”，可见这窟是后来由愿清加以修缮完成的。这窟残存《供养人题记》尚有“龙兴寺僧愿就一〔心供养〕”字样②，照理愿清本人应该有题记，可惜已漫灭了。

在P・三七一八号文书是梁幸德的《邈真赞》，文云：

唐故河西归义军左马步都虞候、银青光禄大夫、检校左散骑常侍、上柱国、梁府君《邈真赞》并序。释门僧政兼阐扬三教大法师赐紫沙门

① 《供养人题记》，220页。
② 《题记》，16页。

灵俊撰。府君讳幸德，字仁宠，先苗则安定人也。

这篇的作者是别一位僧政赐紫的沙门，法号灵俊。幸德的别字和行迹，此文中记述详尽。何君在《答文》中说：愿清故父梁幸德的身份是僧政临坛官[①]奉大德阐扬三教大法师赐紫沙门。这恐怕是很大的误会。显然是把愿清的香号，加之其父身上！他在所有过去若干篇文中都认定幸德是僧侣，又说他是赐紫，其实如果平心静气细读这二文，加以对照，便可以得到下列各事实：

（一）梁幸德是归义军的官吏，而且是沙州的高级教育官。

（二）具有“释门僧政临坛供奉大德阐扬三教大法师赐紫沙门”的香号，乃是幸德之子愿清，何君误认为幸德本人。

（三）另有这一僧衔的，乃是为幸德撰写《邈真赞》的释门灵俊，与梁幸德无关。

（四）《邈真赞》只说幸德字仁宠，何君竟说“行通”是幸德的法号，羌无实据。

我们看莫高窟有供养人题记，具有与愿清同样香号的人甚多，在五代的九十八窟、一八八窟，不一而足，而与梁幸德同样官衔的人物，亦都带有“都虞候、银青光禄大夫、检校国子祭酒”[②] 的衔头。都虞候是唐方镇辖下的属官（职在刺奸，威肃整旅）[③]，段秀实尝为此职[④]。至带有检校国子祭酒一衔，实为沙州特殊现象，自大中五年（公元 851 年）李明振以次，至宋雍熙三年（公元 986 年）的安彦存，可考的将近二十人。具见高明士《唐代敦煌的教育》附表一。[⑤] 清泰年间，梁幸德亦在其列。可见他绝不是僧侣，他的儿子愿清才是僧政。何先生似乎先有一成见，把梁幸德看作僧侣，由此作出种种推论。但他显然是沙州一员官吏，他如何能替人主持道场？诵讲经文？他所被诏面迁左散骑常侍，正因为他不是和尚，否则何来这一封号？

据行德的《邈真赞》说：“奉贡东朝，不辞路间之苦。……恩诏西陲而准奏，面迁左散骑常侍，兼使臣七十余人。”足见当时人马之盛，梁幸德不过是使臣七十人之一耳。该赞末尾纪年“于时清泰二年（公元 935 年）乙未岁四

---

① 应作“供”。

② 参见《题记》，35、43 页。

③ 参见《全唐文》卷十四，《常衮撰制》。

④ 参见《旧唐书》卷一二八。

⑤ 参见《汉学研究》，第 4 卷第 2 期。

月九日”，而《册府元龟》卷九七六记闵帝应顺元年（公元934年）闰正月沙州人贡梁行通。时间非常接近，相差只有一年四个月，故亦有人怀疑梁幸德与梁行通可能是一人，或者至少是同一事件中人（贺世哲说，见《莫高窟题记》，221页）。幸德和行通都姓梁，幸德字仁宠，《邈真赞》不言“行通”是他的法号，很难证明他们是同一个人，而何先生却很轻率地把他们拉在一起，硬说：“看来梁幸德原是居士，出家后才用法号行通，来洛阳讲经，也用此法号。”按幸德从未出家，何得臆测讲经文唱词第八首中的“舍荣剃发者，梁行通也”。这一连串的推论，都是没有什么根据的。

梁行通与梁幸德既不能断定是同一人，梁幸德又非僧政，他不会在洛阳讲经。唱词中的“师号紫衣恩赐与，总交（教）将向本乡夸”句赐紫的僧人多如牛毛，不可能是梁幸德。如此，何君连类推想此一讲经文的唱词，出自梁幸德所编写，自属不可能的事！

琵琶谱抄写在讲经文的另一面，石窟所出经卷正反面毫无绝对联系。琵琶谱写于何时，谱的本身没有记载；亦可能在长兴以前，像伦敦S·五六一三号《与夫书》下方的“上酒曲子《南歌子》”四行即题署开平己巳岁（三年，公元909年）七月七日，而P·三七一九《浣溪沙》残谱三行，记着：慢二急三慢三急三，和开平谱一样，并附记琵琶谱符号。据是可推知敦煌琵琶谱在开平前后，亦可以存在，不一定是出于长兴时人的笔录。何先生必欲指定其出于梁幸德及其助手所为，可谓出于想当然。需知立说需要证据，还需要坚强的证据！

何先生答文的结论三项：只有第三项是事实；第二项充其量只能说明梁幸德一行离开洛阳的时间，但不能证明琵琶谱抄写的时间；至于第一项说琵琶谱的抄写人是梁幸德，当时使臣七十余人，何以知必是梁幸德，这是没有根据的说法。何先生治学态度十分谦虚，亦十分细心。我以前有不少的献疑，往往被何先生采纳，我还是希望他再三考虑，暂时放弃这个很不稳固的假设，等候有更多更有利的材料，再作相应的结论。我的讨论止于此。以后亦不再词费了。

1987年11月5日

《敦煌研究》1990年第1期载杨雄《长兴四年中兴殿应圣节讲经文研究》，考证经文末尾有几首诗，言及“程过十万里流沙”、“师号紫衣恩赐与”对这

位明宗赐予紫衣的僧侣为谁，只说尚待研究。关于尾诗，则谓“此讲经僧必是秦王的亲信”，与鄙说相同。唯称“搞清楚长兴四年讲经文，对其背面敦煌琵琶谱的研究无疑是有利的”。今按从该卷实物考察，已知乐谱诸纸黏贴成卷在前，而长兴四年讲经文，书写在后，两者之间，毫无关系。则过去与何先生讨论之作均属词费，此点得以澄清，是很重要的。

饶宗颐关于唐宋古谱节拍节奏记号的研究

黎键

关于现存唐宋两古谱——即敦煌曲谱与宋姜白石歌谱的诠释与解释问题，尽管事经多年，尤其是杨荫浏先生对“姜谱”的解释几已形成定论。但自 20 世纪 80 年代以来，随着内地的思想开放，海外诸家又纷纷予以留意，遂致各种问题的争议又乘时而起，即使是杨译的姜白石歌谱亦未能免，其中争议最烈的厥由两谱的节拍节奏及若干谱字符号的解译问题。

关于唐宋两古谱——即敦煌曲谱与姜白石歌谱的节奏记号，一般学术界比较集中注意的有如下两套谱字符号（敦煌曲谱符号见陈应时《敦煌曲谱研究尚须继续努力》附表，姜白石谱符号见村上哲见著《唐五代北宋词研究》附表）：

（一）敦煌曲谱

①丿②𠂆③·④フ⑤ㄅ⑥▭⑦ㄌ⑧✓⑨ㄦ⑩㇋

（二）姜白石歌谱

①ㄅ②フ③ㄌ④ㄋ⑤丿

在敦煌曲谱谱字中，最先引起注意的是⑥“▭”与③“·”两号。过去内地学者一直有某种沿袭的看法，如敦煌曲研究家任二北先生于 1954 年提出

“（敦煌）谱内例以‘·’为眼、以‘▭’为拍”（见任著《敦煌曲初探》），后人称之为“眼板说”。80年代以后，内地有关诸家如叶栋、何昌林、金建民等均直接承袭了任二北的见解，把“▭”译作工尺谱上的“板”，把“·”号译作工尺谱上的“眼”，虽然彼此在时值的理解上颇有分歧，但认为该两号为“板眼”则是相同的。

在国外，日本最早研究敦煌谱的林谦三氏在1938年提出的著名论文《琵琶古谱之研究》中认为：“▭”与“·”均为拍子记号，不过前者当为太鼓的拍击记号，后者则为“小拍子”的记号；然而林氏其后却修改了这一观点，在他于50年代发表的论文中，则明确地表示放弃了以“·”号为“小拍子”的见解，认为谱内仅有“▭”号所表示的一种拍子形式，其节奏记号形态为一字一音、一音一拍；而先前认定为小拍子记号的“·”号，则释作演奏手法符号，与节拍无关。

在海外诸家中，香港中文大学名誉教授饶宗颐先生是最早研究敦煌曲的敦煌学学者及词曲研究家。1987年6月，饶氏在香港举行的国际敦煌吐鲁番学术会议上宣读了论文《敦煌乐谱舞谱有关问题》，其中揭示了两点：

（一）认为敦煌曲谱的研究应与敦煌舞谱的研究结合进行，其中尤以节拍节奏的解译为然。

（二）对于上述“▭”与“·”两号的问题，他在论文中认为：鉴于《事林广记》中《愿成双谱》与现存西安鼓乐谱中均有类似的记号，所以“‘▭’、‘·’之表示板拍，则无疑也”（见该论文）。

对于板拍符号“▭”、“·”的沿革出处，饶宗颐教授稍后在其两篇论文中有详细的阐述。该两篇论文一为《论“▭”、“·”与音乐上之“句投（逗）”》，另一为《再论“▭”、“·”与顿住——敦煌乐谱与姜白石〈旁谱〉》，后者还全面地考察了唐宋该两古谱的有关节拍节奏及延长掣减等符号的辨释问题，是迄今所见有关古谱节拍论述最为全面的考释文章。

在《论“▭”、“·”与音乐上之“句投（逗）”》一文中，饶氏以汉马融《长笛赋》中所举“句投”的论述为例，阐述了“句逗”亦即“句读”，而征引上的“句投”当与汉代经生的句读标点及其符号有关。

这一推论显然具有强力的音乐学的根据。大多数歌曲的音乐原始都为语言音调的夸张，古籍常有论及中国古代歌诗的诸如此类的相互关系问题，如《汉书·艺文志》“诵其言谓之诗，咏其声谓之歌”；《舜典》亦载：“歌永言，声依永。”歌唱的“句逗”往往与歌诗的节奏或与其“起止”有关。饶宗颐教

授最大的贡献是他从音乐考古学上、又从文字训诂上阐述了这一关系，并为这一关键问题提供了诠释学的基础。

饶教授认为："▭"与"·"号两记号作为敲击符号，早已见于《礼记·投壶》篇的鼓谱载录。而"▭"号作为文字分段的标点记号，则最早出自战国楚帛书（子弹库出），其字形是时已作扁方框的"▭"形。饶教授继续从西汉以来经生所用的句读标点作胪列考释，最后认为，关于敦煌谱上的"▭"与"·"两符号，"溯其渊源，当与经生的句读有关"（见该论文）。

饶教授又释汉代曲引上的"句投"用语，认为："投"即"逗"，训作击，"即指击节，今称为拍"；所以，"句投"亦释"句拍"。他并进一步考释了"·"号，认为"·"在文字学上训为"止"，亦有断止之意。因而饶教授认为："'·'训止，'▭'为句之绝，都是断句，只是短长之别耳，故'▭'、'·'两号之作为乐谱的句逗，可以溯源至汉代。"

关于《长笛赋》中有关曲引讨论的一段，饶教授认为：文章所说的"句投"，实际与曲谱一事有关。所以，饶教授又进一步说："经书有句读，音乐亦有句读，汉代乐谱今不可见，然节奏的操纵，必须先察其句读，其字亦写作'句投'。"此项论定，实际已为汉代古谱研究提出了一项新佐证，亦为马融上述一段著名的论述提供一项很重要的阐发。

稍后，饶教授在其为《再论"▭"、"·"与顿住——敦煌乐谱与姜白石〈旁谱〉》的论文中再度考察了有关"▭"与"·"及其他有关谱字符号的种种问题，最后并诠释了有关唐宋两古谱——即敦煌曲谱与姜白石歌谱的节奏谱字符号的含义；为唐宋音乐的节奏问题提供了全面研究的基础。

饶教授的研究是由上海音乐学院陈应时先生近年有关敦煌的一篇论文所引发的。陈应时先生于1988年第1期《音乐艺术》上发表了题为《敦煌乐谱新解》的论文，在文章里，他提出了敦煌曲谱研究上的"掣拍说"，这一理论基本上以"▭"号为"拍"，以"·"号为"掣"。陈应时先生还用"掣拍"的理论和方法翻译了敦煌曲谱二十五曲。是继上海叶栋先生的廿五曲译谱之后的一个重要的曲谱译稿。

陈先生的理论建基于宋人沈括的"敦、掣、住"的音乐论说和张炎《词源》的《拍眼》篇。宋沈括在其《梦溪笔谈·补笔谈》中说："乐中有敦、掣、住三声。一敦一住，各当一字。一大字住当二字。一掣减一字。如此迟速方应节，琴瑟亦然。"张炎《词源》说："法曲之拍，与大曲相类，每片不同。其声字疾徐，拍以应之。"根据该说，陈氏认为：敦煌谱上的"▭"当

为拍号，亦即张炎所述若干字为一拍之“拍”；而“·”号则为当沈括所述的“掣”。根据沈括所述的“一掣减一字”的原理，所谓“掣”号就是“掣减”谱字的符号。陈先生解释“敦、掣、住”这三者的应用时，认为：“如果从今人的节拍节奏观念来说，若以一个谱字为四分音符，则‘一大字住当二字’就成了二分音符；在两个谱字相连而后一字带‘掣声’时，就变成‘减一字’的一个谱字时值，亦即变为两个八分音符。”陈先生把“掣声”的规律应用于考察乐谱，其后又发现了现存的敦煌曲谱多“六字为一拍”，即每“拍”号的一节内有六个谱字。陈先生还把该种现象与宋张炎《词源》中所述的一段话相对证。张炎论当时乐曲，认为：“前衮、中衮六字一拍……煞衮则三字一拍，盖其曲将终也。”把敦煌曲谱中的谱字排列与张炎说对照，若合符节。陈先生用这一方法重新审视了全谱廿五曲的谱字以后，认为过去内地诸家袭用了任二北先生的“板眼说”为不当，于是另外提出了“掣拍说”。

饶宗颐先生基本上同意陈应时的“掣拍说”，但认为：“‘·’何以必为掣号？应时似未能举出直接证据。”（见《再论》一文）于是，在《再论“▭”、“·”与顿住——敦煌乐谱与姜白石〈旁谱〉》该论文中，饶先生进一步提供了多方考证，具体涉及的范围包括了“▭”、“·”两号与宋人所说“顿”、“住”的关系、唐谱记号至宋谱记号的沿革，宋人沈括、张炎二人有关乐论的考证等。

以下，将具体论及饶宗颐先生在该论文的若干论点：

（一）饶氏基本肯定了陈应时论文中以“▭”为拍，以“·”为“掣”号的观点。不过，除却“掣”号的见解外，对“▭”（拍号）的实际作用与含意却表示有不同的理解。在具体译谱应用上，陈氏认为唐谱上的“▭”实际是一个乐节的记号，对比起今天的乐谱，“其时的拍为今之小节”，并非“西洋乐理中的 beat”，实际即南宋末年张炎所说的“片段”中之“拍”。所以，陈应时把“▭”号立名为“大拍”，否定它是曲谱中的一句“乐句”的“记号”（以上引述均见于陈著《敦煌乐谱新解》），并决定把代表乐节的小节线画在带拍号（“▭”号）的谱字之前。每一小节都有长短时值未必相同的六个（或四个、八个）谱字。

然而饶宗颐先生却认为唐代已有“乐句”的“句拍”，他引徐景安《新纂乐书》为证：“文谱，乐句也。文以形声，而句以局言。”所以，他认为“乐句即是以句为拍”，“‘▭’号在唐代已可用为句拍”。他又以日本《三五要录》琵琶谱中的“○”号举证，认为敦煌曲谱上的“▭”号当与日本曲谱中

的“○”号一样，都是用太鼓击奏的“乐拍子”（俱见于《再论》论文中）。不过，饶氏却很肯定陈先生的“发现”，认为陈氏所说的敦煌曲谱“大都六字一拍”，与南宋张炎所说的非常吻合，饶氏认为：当时乐谱确实为“一（谱）字一音”，陈应时的发现证明了“一字一音”不为妄说。至是，古乐谱上的“一字一音”说再获得肯定。

（二）关于“ ▭ ”号“·”号与宋人“顿”、“住”之说的相互关系问题。饶氏认为：“ ▭ ”即“顿”，而“·”即“住”。他以西安鼓乐的“拍号”——“○”号为证，又以古铜器中的圆敦形为证，说明，作为拍号的“ ▭ ”，当为敦，亦作“顿”。“顿”字作为节奏谱字，屡见于宋人乐论，如沈括《梦溪笔谈》：“一敦一住，各当一字。”又张炎《词源·讴曲旨要》：“大顿声长小顿促，小顿才断大顿续；大顿小住当韵住，丁住无牵逢合六。”“顿”有“大顿”、“小顿”，而“住”亦有“大住”与“小住”。如果“ ▭ ”号为敦，则“·”当为住声。

饶宗颐先生从文字训诂的角度考证：认为古文字的“、”乃为“主”字的省形，既为逗号，有绝止之意，又即为“住”字，因而亦是“住”号。

（三）关于“·”之为掣号问题，饶氏强调：“·号初不固定，时值可以增减，减则为掣，后来别分出‘住’来，故‘·’便为掣所专用了。”这段话的具体意思是：“·”本为“住”号，其后，“住”声有其他符号旁出，所以，“·”号就不再为“住”声所用，而专用作有掣减作用的“掣”号了。他以前述日本的《三五要录》曲谱为例，认为曲谱中的“·”号在日本当成为“只拍子”应用。“只拍子”是不固定而有伸缩性的节拍时值，每拍的长度并不固定，早期唐曲谱上的“·”号可能亦是一种不固定的时值记号，可伸可缩，可增可减，后来“·”号不再用作增号，增号有其他符号代替，于是代表减值的掣号便专由·号来代表了。

饶氏此说，乃专为陈应时的论述作印证式的考据而作。

（四）饶氏从唐谱的住声出发，考察了全部唐宋两谱——敦煌曲谱与歌谱上有关时值节奏的记号，并阐述了该谱每一记号的含义（见前文列出两套谱字）。

在前述的两套唐宋古谱谱字中，饶先生首先考察了唐曲谱上的⑤“ㄅ”、⑩“ㄋ”两号，另宋姜白石《旁谱》上的①“ㄅ”号，然后，又旁及了敦煌谱上的⑦“ㄅ/”及⑨“〃”二例。饶氏认为：上述诸号均见于唐宋两谱的若干煞句结声上，从词乐的规律及宋代乐谱上惯见的“折字法”推断，唐敦煌曲谱上的⑤“ㄅ”号、⑩“ㄋ”号当同样为宋人所称的“折”号，宋姜白石

《旁谱》上的①“ㄅ”号亦为折号，“折字法”在词乐上有“住字结声”的作用。实际上，这二个“折”字号都是由有延音作用的“住声”旁衍出来的符号。至于唐敦煌曲谱上的⑦“ㄅ/”及⑨“丿/”二号，其实是由两个符号构成，即：“ㄅ”加“V”，又“丿”加“✓”，是两个符号的叠置，而其中的“フ”号亦即为前述唐谱字的①“丿”号，而“V”号亦即为⑧“✓”号，下文续有考证。

（五）对于唐谱符号的①“丿”号，饶宗颐先生同意其他学者的看法，认为当是宋人所称的“拽”号，他举张炎《词源·讴曲旨要》“折拽悠悠带汉音”。“折”、“拽”都有使音“悠悠”的作用，而且在谱上都施之于“乐句”之末，所以，“拽”声也是有延展作用的“住声”记号，是“住声”系统的符号之一。至于⑧“✓”号，饶先生认为可能即宋人所说的“反”号，他又引张炎《讴曲旨要》一句“反掣用时须急过”，又引宋陈元靓《事林广记·总叙诀》“反声宫闰相顶”。从种种证据考察：可证“✓”号很可能即是“反”声，由于该符号也有某种延声的作用，通常亦施之于结声，所以亦为“住声”系统的符号之一。

（六）对于敦煌谱上的④“フ”号，饶氏亦认为即相当于宋姜谱上所用的②“ㄱ”号，他在论文中写道：“‘フ’也是一个住声符号……它和折字在词句的住字结声具有同样的作用。”他认定在敦煌曲谱上的④“ㄱ”号与宋姜谱上的②“ㄱ”号，都即为宋人所说的“住”号，亦即所谓“小顿”。

（七）对于唐敦煌曲谱上的②“ㄱ”号，他认为“ㄱ”也就是宋人的“丁住”，他引张炎《讴曲旨要》说“丁住无牵逢合六”。“丁”也就是“住”号之一。他又引述张炎所著《管色应指字谱》中提到的“打”音，认为“丁”即为“打”的省写，估计有弹停之意。乐曲“弹停”，当亦有声音延展的作用。

归纳而言，饶氏对前面表列的十个敦煌谱的符号经论定如下：

①“丿”：拽号，②“ㄱ”：丁号，③“·”：掣号，④“フ”：小住或小顿号，⑤“ㄅ”：折号，⑥“▭”：句拍号，亦即敦与顿，⑦“ㄅ/”：是折号与反号的叠置，⑧“✓”：反号，⑨“丿/”：是拽号与反号的叠置，⑩“ろ”：亦是折号。

又关于宋姜白石歌谱上的一系列节奏时值记号。

（一）关于①“ㄅ”号（见文首表列），饶教授同意一般学者认定为“折”号的看法。他补充说：“‘ㄅ’为折（字）的偏旁斤之草体。”他亦以为该号与

前述敦煌谱的“𝄂”及“𝄃”二号有关，三者同为折号。不过，饶教授却从唐舞谱着眼，认为“折”字在五代敦煌舞谱上已有所应用，他引述舞谱《南歌子》中的记谱用语“三拍折一拍”为例，说明“折有减的意思”。

（二）姜谱上的②“フ”、③“ソ”、④“ゞ”三个符号，过往研究者都认为是一类延长符号，不过其中的见解却不尽相同。饶教授认为：宋姜谱上的“フ”号当为“住声”，可作“小顿”或“小住”，确为一种延音符号，但与③“ソ”不同。饶教授同意宋张炎把该“ソ”号目为“掣”号之说，认为：“ソ”号确原为“住声”，但由于“住声”已旁出其他符号，所以，“ソ”号亦为“掣”所专用，变成“掣”号，其变化原则与唐谱上的“·”号如出一辙。饶氏又认为“ソ”号是掣字的省笔，可以证明，这是一个后起的符号。

（三）对于⑤“丿”号，学者均认为是“拽”号，饶氏亦同意此说。归纳而言，饶宗颐先生对上文表列的五个姜谱符号论定如下：

①“𝄂”：折号，②“フ”：小顿，③“ソ”：掣号，④“ゞ”：大住，⑤“丿”：拽号。

至是，宋人笔记或乐论所提到的曲谱术语，都一一见诸上述一系列由唐至宋的乐谱讨论之中，笔者姑举张炎《讴曲旨要》的歌句为例：

> 大顿声长小顿促，小顿才断大顿续；大顿小住当韵住，丁住无牵逢合六。慢近曲子顿不叠，歌飒连珠叠顿声；反掣用时须急过，折拽悠悠带汉音；顿前顿合有敲掯，声拖字拽疾为胜。

从该段可知：经提及的术语共九项，即：大顿、小顿、小住、丁（住）、反、掣、折、拽、叠顿，一一都可与上述的符号对应。至于“叠顿”，意即为顿号与其他符号的相互叠置。一如上述，敦煌曲谱上有⑦“𝄂”及⑨“𝄂”两例，都为两个符号的叠置。不过，“叠顿”则独由“▭”号与其他符号相互叠置而成，顿号也就是“▭”号，如“·▭”号、“㇇”号等。

在论文内，饶教授又进一步提及敦煌曲谱与敦煌舞谱的联系，他再度指出：敦煌曲谱多是上酒的曲子，敦煌琵琶谱其实是曲子词的伴奏谱，不是“大曲”。敦煌所出的舞谱，事实亦是上酒时所唱的曲子与身段动作配合的舞蹈谱。在另方面，琵琶乃是唐代的首乐，舞曲的音乐亦以琵琶为主。回过头来谈敦煌曲谱的节拍，由于敦煌琵琶谱有可能具有强烈的舞蹈节拍感，所以，曲谱上的“▭”拍号，究与舞蹈具有何种关系，饶教授认为：该问题值得进

一步加以研究。

总结来说，饶教授在该二篇论文中阐述了一系列有关唐宋曲谱的种种问题，包括：

（一）关于上述唐宋两套谱字的论定。

（二）关于唐宋若干节奏记号的沿革及与文句句读之关系。

（三）具体讨论了宋人沈括与张炎等有关音乐术语的种种含义，初步揭示了该类术语与若干曲谱上符号的实际关系。

（四）再度强调了敦煌曲谱与舞蹈的关联，认为曲谱上若干节拍节奏的处理，应与舞谱的节拍节奏"记谱"联系探讨。

（五）在上述的研究中，饶氏再次强调了敦煌曲谱与讴唱的关系。敦煌曲谱是唐代上酒的曲子，兼有歌、舞、乐的功能，此种性质，从曲谱上若干记谱形态及符号的讴唱性质可以推证。

饶教授有关敦煌乐谱的研究还未终结，有关节拍节奏的讨论也未告一段落。饶教授于完成了上述二篇有关"▭"号与"·"号的论文之后，稍后又写成了《三论"▭"与"·"两记号之含义及其演变》一文，对古代有关节拍节奏的问题作了进一步的阐述，实际上已树立了饶教授一系列对有关问题的新观点，尤其在一些研究者沿袭已久的某种"板眼说"上，饶宗颐教授更在《三论"▭"与"·"两记号之含义及其演变》的论文中系统地提出了新看法，实际已提供了一套新的"板眼"学说。

针对一些人在古谱节拍节奏问题上某种"刻舟求剑"的见解，饶教授在《三论"▭"与"·"两记号之含义及其演变》（以下简称《三论》）中再次阐述了"节拍"在历史上发展的若干变化。他肯定了古代有"节"，也有"拍"；魏晋时有"节"，在敦煌壁画中也可见"节"与羯鼓并用的情况。此外，他又再次强调了"拍板"与讴唱的关系，认为："拍板与歌唱基本上是分不开的。"唐五代时，宫中乐伎持板歌唱的角色称为"歌板色"，唐代又有"记曲娘子"，专事记录讴唱时歌唱"乐腔"的节拍。所以，饶教授认为其时"主要是以拍来表示乐腔，腔便是宋人所谓均。"在这里，饶教授提出了以拍示"均（乐腔）"的概念，既否定了那种认为中国古谱拍子记号具有近代"时值"意义的并不科学的看法，也对沿袭已久的任二北先生的"眼板说"作了否定。为中国古谱有关节拍节奏及其记谱体系提出了一套新理论。

关于古代"以拍示均"，或以"▭"号示均的情况，饶宗颐教授支持上

海音乐学院陈应时有关研究的意见。饶教授在文中再度阐述了“ ▭ ”号在历史沿革中被使用的情况：“ ▭ ”号在战国中期楚帛书中用作章段标点的“段号”，用作分段；迟至唐代，唐人以“ ▭ ”号为乐句的拍号：“一拍原指小节的一段，不是文词上的一句”。因此，其时“ ▭ ”符号“所表示的是乐句而不是辞句”。以上有关问题的论述，已具载于前述二篇“ ▭ ”号与“ · ”号的论文中，亦详见诸《三论》一文，兹不再赘。

针对有人引用宋张炎《词源·拍眼》篇有关叙述以诘难陈应时的研究，饶教授亦引用了同一段文字对责难给予驳覆，张炎《拍眼》篇云：“一均有一均之拍；若停声待拍，方合乐曲之节……名曰齐乐，又曰乐句。”饶教授指出“这是指乐句要与乐句配合”，可证“乐句以拍为主”。此外，他又指出：“乐工制谱，主要是行腔，不必依照文辞之句，亦不必循其协韵之处。”所以，“‘▭’符号所表示的是乐句而不是辞句”，“乐工所订的乐句，形成的拍子，只为讴唱与合乐而已”。

饶教授又再指出古谱拍号——即“ ▭ ”号与“均”的关系。他引用张炎所述“大曲《降黄龙·花十六》，当用十六拍；前衮、中衮六字一拍……煞衮则三字一拍”等句为例，指出：“六字一拍”实即宋时的“六均拍”，“六字一拍”的体例不只“大曲《降黄龙》之中衮为然”，即其他“引、近皆然”。饶氏亦引张炎《拍眼》篇载“引、近则用六均拍”，可以为证。

对于“均拍”与“字”的问题，饶氏引用了郑文焯《词源斠律》为证，郑云：“六均者六字为一拍，八均者八字一拍。”又元代戚辅之《佩楚轩客谈》引述赵孟頫称：“歌曲以八字为一拍，当云乐节，非句也。”至是，已知宋元两代亦以拍示均（腔），其乐例亦为“六字一拍与八字一拍”。饶教授最后认为“事实均即是腔”，一如沈义父《乐府指迷》所称“词腔谓之均”，“或六均以成腔，或八均以成腔”。总之，早期古谱的拍号并非如一些人所武断认为的：拍号必然具有“节奏的时值意义”，“无论用拍板，抑或用手拍”“拍必具有一拍时值”等等论调。其实，“拍”的意义在中国二千年的音乐发展中，并无一成不变的固定体例，拍号具有“一拍”时值的意义，无疑可证之近现代传统音乐的“板眼”体系，但未必能证诸宋元以前的古谱。观今天的情况为古代的必然，其实是一种想当然的推理法，不足为据。

又关于宋人沈括《梦溪笔谈》中有关“敦、掣、住”等记号与讴唱之间的关系。饶宗颐教授在《三论》中指出：敦、掣等用作节拍节奏记号，“自无异论”。但正如饶教授前述关于敦煌谱与当时讴唱的关系，若干名称同时又见

诸讴唱，当亦事出平常。针对有人举唐陈拙《古琴指法》有注敦、轻敦、重敦、掣敦……指法名称以难陈应时君的问题，饶教授认为："这些敦都宜说为顿。宋元以来讴唱亦有敦声。"而古谱所云"墩、敦与顿当是一事，仍是腔号，拍由词腔之均构成，墩、掣等乃行腔停顿，急过之方。"该问题的探讨其实已见诸先前饶氏的两篇论"▭"与"·"号的论文中，在《三论》一文则有更详尽的阐述，饶氏总的认为：

（一）作为顿号之"▭"与掣号之"·"除了用作节拍节奏记号外，作为名称的"敦"、"掣"等同时亦为腔号。

（二）敦煌《长兴琵琶谱》节奏只有"▭"（拍、敦（顿））与"·"（住、掣）两个记号，在乐句使用上，由于必须兼顾讴唱与合乐，再配上舞蹈，自然不够发挥，其后踵事增华，乃势所必然。

有关的论述已具见前二篇有关论文，但在《三论》中亦有更详细的阐述，此处不赘。

关于宋代张炎《拍眼》篇述及"拍眼"有关的问题，饶教授在《三论》一文中提出了重要的见解。一方面，他认为张炎论"拍眼"，"对于拍的重要，及拍与均声的关键所在，阐发至精"；但另一方面，在"眼"的问题上则未见详析。于是，饶教授根据张炎的原文提出了自己的看法。

饶教授说："细审原文，似读'拍眼'一词为拍中之眼。"因此他认为，张炎"拍眼"的见解"和后来（有些人）把拍与眼对立起来分为二事，迥不相同"，而那是不对的。

他以为宋代文人"眼"的观念当出于"禅"。有所谓"通身是眼"，江西诗派提倡"诗中必有眼"，范温提出"诗眼"，黄山谷亦称"书中有眼"。准此，张炎所谓"拍眼"，当指"板中之眼"，"眼"在板中，而非"眼"、"板"分立。"眼"、"板"分立是明以后的事。饶氏指出："明以后曲乐大盛，愈重'板眼分明'（魏良辅《曲律》），唱法弥繁，旋律更加复杂化，板眼体制复随地域的不同传统，形成五花八门，拍和眼严格区分对立起来。……这与唐五代敦煌谱中'▭'、'·'的原意比较，已完全走样了。"

关于敦煌谱"▭"与"·"两号在唐宋有关古谱中沿革变化的问题，饶教授旁征博引，最后并详加表列，眉目清楚。经过饶氏的析理，中国唐宋古谱的节拍节奏及有关记号、名称等等的衍生和演变问题，大抵已现出端倪。历来沿袭的观念，以为"板眼"必具有近代"时值"的意义，"板眼"对立。看来事非必然。其间大致在唐宋为一阶段，明以后又是另一阶段。明乎此，

当亦可以印证历史上乐风转变的轨迹，内地有学者认为：中国古代音乐经历了三大转折点[1]：一是战国到秦汉以清乐为代表的发展；二是三国魏晋到隋唐，再延续至宋元到明初的乐风；三是明中叶以后以俗曲为代表的乐风，并延续至近现代。从古谱有关问题来考察，若合符节。

总之，饶教授近来对敦煌谱的研究有了崭新的发展，饶教授的研究阐微发凡，最近三篇有关“ ▭ ”与“ · ”两符号的论文实际已为新的“板眼说”提供了一套新的理论，而在若干探讨的角度上，饶教授实际也为有关的研究提出了多方面的新领域。敦煌谱的研究虽还未终结，但作为香港一位音乐学家与音乐文化史家，饶教授的建树已足为香港音乐学术界引以为傲。

1989 年 7 月

当芜文撰毕定稿之际，饶教授又已另完成了《四论“ ▭ ”、“ · ”及记谱法之传承》一文，对古代板拍符号及其传承关系再作进一步的阐发和论证。

饶教授《四论》一文的主旨，大概主要有两端，一为强调所谓“拍”号未必具有近世的时值意义，古代的拍号多由“段拍”，有今传的西安鼓乐曲谱为证；其次为阐明敦煌谱内有关“ 丿 ”号的作用，鉴于西安鼓谱内有“ 丿 ”号为散板延长记号，饶教授认为“ ㇄ ”号即为“ ㄌ ”号，亦即敦煌谱的“拽”号。“ 丿 ”号既有延音作用，则敦煌谱既为琵琶弦柱谱，亦为提供教唱时用的讴唱谱，当无疑问。

确然，关于古代拍号未必具有近代时值的意义，而且从汉以还，古代的“拍”号多为段拍。饶教授已于其论文《论“ ▭ ”、“ · ”与音乐上之“句投(逗)”》中已详加论述，此处不赘。不过该文的结论非常重要，饶教授在论文中第三《节会、投会与琴曲之段拍》一段结尾中说：“从琴曲习惯称段为拍，可见用‘ ▭ ’号作拍，正是沿袭战国以来‘ ▭ ’为段号的惯例。拍，后来又称为板，至今许多乐谱称乐章一段落为板，还是唐人的遗规，不过名称略异而已。”

此说当然甚是，其实，执著于板、拍的名称，并以近世有关板、拍的含义强加附会于古代音乐及其乐制中，自是“刻舟求剑”的态度。西安李石根先生在《西安鼓乐与敦煌琵琶谱之间》论文中指出：西安鼓乐把“现在通称

① 参见吴钊《宋元古谱〈愿成双〉初探》。

的‘板’（小节）叫‘拍’，把‘眼’（拍子）叫‘板’”。并说：这有历史的渊源，日本的雅乐谱中也是如此称呼。可知：西安鼓乐的“拍”确为段拍。“ ▭ ”为拍号，当然“ ▭ ”号也就可以作为某种小节长度的段拍了。

西安鼓乐的“拍”其实亦即现在通称的“板”，“板”为乐节或乐段，亦毫无疑问，流传最广的民间“八板曲”，每“板”即为一段，犹如古代琴曲《胡笳十八拍》（或有十九拍）每拍亦为一段，故往昔的“拍”，或现在通称的“板”都为段拍，迨无疑问。

广东粤曲传统的小调曲亦有同样的惯例，广东岭南歌乐保有不少传统古昔文化，如 60 年代乐人仍称一段曲谱为“引”，每一遍（段）歌词为“一板”，凡“小调”必唱八板，实际即唱八段歌词，故“板”实为“段拍”，时人陈家滨先生作《五台山寺庙音乐初探》，阐明在五台山的寺庙及黄庙音乐中，所用的“ ▭ ”号，实际是“句头”，系指一个乐句，所以，不论“ ▭ ”号的称谓若何，在敦煌谱中作“ ▭ ”号当亦有可能为“句拍”或“段拍”，固不必以当代的时值观念视之也。

其实，名称与概念，往往随地域与历史时间的变化而有不同。对于“板拍”的观念，似亦当作如是观。无谓“以（各）词害意”。

顺便一提，饶教授在《四论》中指出“ 丿 ”号亦即西安鼓乐谱中的“ 丿 ”号，有延音作用。也就是在上述《五台山寺庙音乐初探》一文中，述及五台山寺庙音乐中有多个不同符号，以指延长一拍、延长二拍、延长三拍等，其号与西安鼓乐谱中颇有类似之处，可知古人对于延音符号的应用，也不出于这一形态范围之内而已。

1989 年 10 月

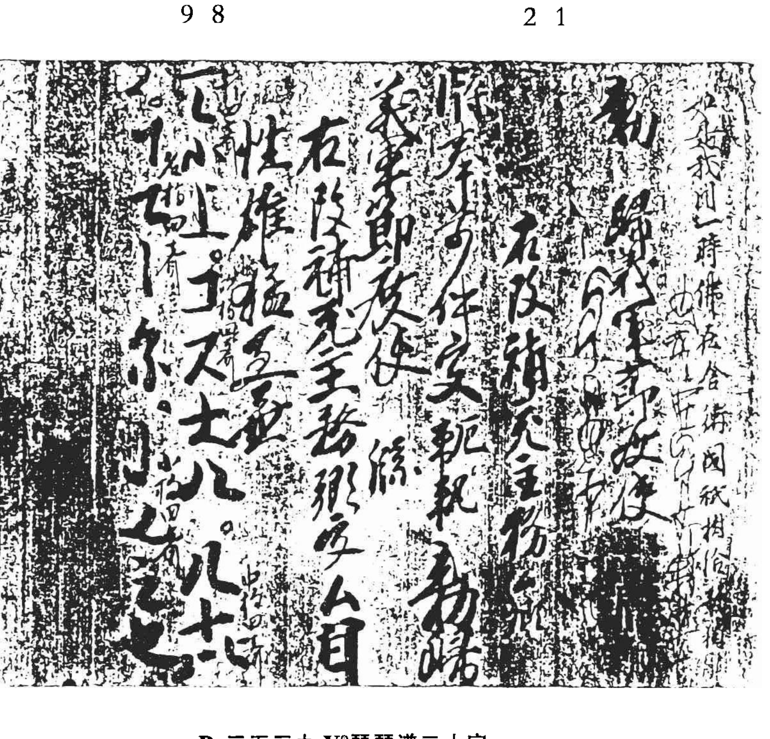
cf.Introduction,pp.33–34

PLANCHE LVIII

Image 116

39.Pelliot chinois 3539v°

9 8 2 1



P·三五三九 V°琵琶谱二十字

38.Pelliot chinois 3808v°

PLANCHE LIV

Image 108

cf.Introduction,p.34

1

14

P·三八〇八V°琵琶谱(一)

cf.Introduction,p.34 Image 109 38.Pelliot chinois 3808v°

39 34 30 26 20

P·三八〇八V°琵琶谱(二)

38.Pelliot chinois 3808v° P_{LANCHE} LV cf.Introduction,p.34

Image 110

56 51 45

P·三八〇八 V°琵琶谱(三)

38.Pelliot chinois 3808v° cf.Introduction,p.34

73 67 60 57

傾盃樂

又慢曲子西江月

又慢曲子

P·三八〇八 V°琵琶谱(四)

cf.Introduction,p.34 | PLANCHE LVI | 38.Pelliot chinois 3808v°

Image 112

96 91 84 78

P·三八〇八 V°琵琶谱(五)

cf.Introduction,p.34　　　　Image 113　　　　38.Pelliot chinois 3808v°

114　　　　104

P·三八〇八V°琵琶谱(六)

38.Pelliot chinois 3808v° PLANCHE LVII cf.Introduction,p.34

Image 114

135 130 124 123

P·三八〇八 V°琵琶谱(七)

38.Pelliot chinois 3808v°　　Image 115　　cf.Introduction,p·34

158　　146　　140

伊州

水鼓子

P·三八〇八 V°琵琶谱(八)

P·三七一九《浣溪沙》残谱

附录一 《敦煌琵琶谱论文集》小引

敦煌乐谱自1938年林谦三试译至今已历五十余年。国人作专文研究从1960年拙作《敦煌琵琶谱读记》开始，迄于最近关也维发表的《敦煌古谱的猜想》（载《音乐研究》，1988（2）），其间许多学者参加了讨论，发表了不少有见地的论文，兹选辑其重要者，用《古史辨》办法加以辑录胪列在一起，以便读者研究。这可说是敦煌学与古谱学研究历史上的一件大事，有下列几点要说明的：

（一）国内学人注意这个问题并掀起热潮，开始于1982年上海叶栋《敦煌曲谱研究》一文，以后参与者众。

（二）由于杨荫浏误认谱中“合”字的解释，令许多人至今仍怀疑它不是琵琶谱，引起了一些不必要的争论。

（三）现在关也维在《音乐研究》发表的文章里，正式认为林谦三的各点见解，都属可信。

截至目前为止，过去许多困扰，现已逐渐廓清。同时关氏对于叶氏译谱的添改音符，作出极公允的指摘与批评，叶氏译谱的可信性可说已给予否定。关文的要点有二：

（一）确定“ ▭ ”是板而“·”不是眼，过去译谱对于“·”号都作为“眼”来处理是不对的，这点可以论定。

（二）确定该谱的年代是晚唐五代公元933年以后。

这前一点基本上我们是同意的，但关氏认为它是“大曲”的猜测，他套

入许多西域的乐调，如以《撒金砂》为藏文之类，似乎尚乏充分证据。席臻贯给我来信，已具体提出不同的看法。其所定的乐谱抄写年代，亦可商榷。

我的一些见解是从整个音乐史上节奏记号的发展及曲子与词的讴唱记号的发展两个层面来看问题的：

（一）由于琵琶谱原件是由三卷纸贴接成卷，三纸系不同人不同时期所书写，因此，不应作整个大曲来处理。其抄写年代当在公元933年经文抄写之前；关氏之说，适得其反。

（二）P・三五三九号琵琶音位记号第二句，应是"次指四声"，自林谦三以来都误作头指，各家原文均仍其旧，不加改正。

（三）"▭"与"・"二个重要符号即是从段号与住号发展而来的。唐代古琴，还是以拍作为段号，可以证明。

（四）ノフ……诸记号林氏定为琵琶的上下指扫手法。我们看西安鼓乐的记谱法，有许多延长音的不同记号，还有同一记号可作不同的处理；这些延长音号到了宋代发展成为讴唱的特殊"音字"。

近时 R. F. Wolpert 与陈应时君合作研究唐传日本的《五弦谱》，指出《天平》、《五弦》与敦煌三谱实同属一种记谱体系；《五弦谱》的时值符号及小形谱字，处处可与敦煌谱对应，对于敦煌谱的认识，又有极大的帮助。

经过多年的讨论，大家已逐渐取得某些一致的结论，现在把这些文章结集在一起，是很有意义的。本书末附陈应时《敦煌乐谱论著书录解题》一篇，其未收入本书之论著可参考陈君该文提要。陈君滞留香港期间，曾为本书初校乙遍，合并致谢。

1990年4月

本书校印至近时方完毕，最后一次，又荷应时教授费神续校，尤纫厚谊。

1991年4月又记

附录二　敦煌琵琶谱读记

唐开元天宝间，西域乐谱输入日多，时人极爱好之。《酉阳杂俎》云：

> 玄宗常伺察诸王，宁王常夏中挥汗鞔鼓，所读书，乃龟兹乐谱也。上知之，喜曰：天子兄弟当极醉乐耳。①

是当日流行有所谓龟兹乐谱。此类乐谱，今无传本，唯敦煌石室所出，列P·三八〇八长卷，有《品弄》、《倾杯乐》等十调，似可视为与龟兹乐谱有关涉之一例。又敦煌所出舞谱，巴黎、伦敦俱藏之，疑与龟兹舞有关（说见附录）。是谱国人多名曰工尺谱，然所记乃琵琶柱名，与工尺不类，正其名称，宜题作“琵琶谱”云。

一、卷子情状

是谱现藏巴黎国家图书馆抄本部，余旅法京时，曾假观并过录一遍。原卷一面为“长兴四年（后唐明宗年号，公元933年）中兴殿应圣节讲经文”，首尾完具②。乐谱即书于卷另一面，可能出五代时乐工之手。

① 卷十二，四部丛刊本。

② 全文已由向达抄出，载其所著《唐代俗讲考》附录一。

谱之笔迹有三种，自《品弄》至《倾杯乐慢曲子》第三首为一类，由是空数行；接书之字体，较为工整，至《长沙女引》为一类；由《长沙女引》过遍，字体颇草率，以至卷末《水鼓子》，下即残缺。《长沙女引》过遍处，细审之，纸系黏接，中间有无缺字，不可得知。

此谱王重民于《敦煌曲子词集》曾叙及之，题为“工尺谱”，云：“载《倾杯乐》等八谱”。任二北《敦煌曲初探》仍之，而指出谱有九调，王氏漏列《急胡相问》。然余目睹原卷，开首为《品弄》一调，在《倾杯乐》前，实为十调。

法京敦煌卷子，现多重行装裱，此卷亦已裱成长轴，谱字点画，审辨较易。余所见此谱影本，有向达氏所摄①，及日本东京大学教授岸边成雄见贻两种，卷首皆断烂，“品弄”二字，尤模糊不清，并为装裱前之摄本。林谦三文刊于《奈良学艺大学纪要》(1955 (5—1))，末附摹写本一叶及五线译谱，于“品弄”二字，仍加以问号，盖林氏未睹原卷，故不敢决定。又卷中有校改之处，如《急胡相问》第一行第五字之“ ス”，即以墨点去，故影本作ス形。诸影本于首末两段，不甚清晰，兹再将余所过录者，重为摹出，以备考校焉。

二、曲调考略

是谱共曲调十：曰《品弄》、《倾杯乐》、《西江月》、《心事子》、《伊州》、《水鼓子》、《急胡相问》、《长沙女引》、《撒金砂》、《营富》，兹略为考述如下：

《品弄》

《品弄》应即《品令》，弄为小曲，与“令”义同。周清真《片玉集·单题类》，有《品令梅花》一首，入商调。宋人品令有数体，山谷有六十五字体，吕渭老有六十四字体，秦淮海又有五十一、五十二字二体，石孝友有四十九字体。是谱《品弄》非一遍，又有重头者，宋词殆截取其首遍，故曰“品令”。

《倾杯乐》

《倾杯曲》在北周为六言。(许敬宗《上恩光曲》歌词启云：“近代有《三

① 现复制于潘怀素译林谦三所著《敦煌琵琶谱的解读研究》之卷首。

首段

[illegible]

四弄

[illegible]

之弄

[illegible]

重頭

末段

第二遍

台》、《倾杯乐》等艳曲之例，始用六言。"）至贞观间，裴神符造《琵琶倾杯乐曲》（详下）；又《倾杯曲》，太宗时因内宴诏长孙无忌撰辞（见《唐志》及《通志》卷四九）；玄宗时，舞马曲亦用《倾杯乐》（见《明皇杂录》及《唐音癸签》十三）。《旧唐书·乐志》记"玄宗日旰，即内闲厩，引蹀马三十匹，《倾杯乐》曲，奋首鼓尾，纵横应节。"《新唐书·乐志》亦言"玄宗尝以马百匹盛饰，分左右，施三重榻，舞《倾杯》数十曲。"（又《通考》卷一四五记之尤详）张说之集有《舞马》词，六言六首，注分《圣代升平乐》及《四海和平乐》二种，说者谓即明皇时之《倾杯乐》也。《唐会要·诸乐》条，太常梨园别教院，教法曲乐章等，内有《倾杯乐》一章。《倾杯》盖梨园当日诵习之曲。降及宣宗，喜吹芦管，复自制新《倾杯乐》，事载《乐府杂录》（《唐音癸签》十四列入觱篥曲）。盖唐时宴集，每奏《倾杯曲》。欧阳詹诗"等闲逐酒《倾杯乐》"，鲍溶诗"玉管《倾杯乐》"，并其证。

唐代，《倾杯乐》所属宫调，今可知者，有太簇商（见《羯鼓录》）、黄钟商、中吕商（天宝十三载七月十日太乐署供奉曲名）。至宋因旧曲更造新声。《宋史》九十五《乐志》所载，计《倾杯乐》有正宫、南吕宫、道调宫、越调、南吕调、仙吕宫、高宫、小石调、大石调、高大石调、小石角、双角、高角、大石角、歇指角、林钟角、高般涉调、黄钟羽、平调、中吕、黄钟宫、双调、林钟商、歇指调、仙吕调、中吕调、般涉调，凡二十七调。其见柳永《乐章集》者：仙吕宫有《倾杯乐》，大石调有《倾杯乐》及《倾杯》，林钟商有《古倾杯》，黄钟羽有《倾杯》，散水调亦有《倾杯》及《倾杯乐》，格调之繁，可以概见。

日本雅乐亦有《倾杯乐》，据大神基政撰《龙鸣抄上》所记，又名《醉乡日月》。有序、破，拍子十六，二反三反；换头，急拍子十六，三反（《群书类从》三四二）。由四人舞云。

《西江月》

词谱谓此调始于欧阳炯，然敦煌两出杂曲子，已有《西江月》三首。此乐谱屡注"重"字，即重头，又一为慢曲子。《张先子野词》有《西江月》二：一入中吕宫，一入道调宫。柳永《乐章集》，《西江月》入中吕宫。

《伊州》

《乐府诗集》七十九，《伊州》歌辞五首，及入破五首。引《乐苑》云：

"《伊州》，商调曲，西京节度盖嘉运所进也。"按盖嘉运于开元二十五年至二十八年为安西道节度使（见万斯同《唐镇十道节度使表》）。此曲即是时所进。伊州隋为伊吾郡。贞观四年置西伊州，属凉州都督府，今新疆哈密。《唐书·乐志》："开元二十四年，升胡部于堂上。而天宝乐曲，皆以边地名，若《凉州》、《伊州》、《甘州》之类。"白居易诗："老去将何散老愁？新教小玉唱《伊州》。"温庭筠诗"一曲《伊州》泪万行"是也。

《伊州》本为大曲，可摘遍唱。故陈陶听金五云唱歌，有句云："歌是《伊州》第三遍，唱著右丞征戍词。"据《乐府诗集》，第三遍乃"闻道黄花戍，频年不解兵，可怜闺里月，遍照汉家营"，非摩诘诗。宋洪炎（玉甫）诗云"为理《伊州》十二叠"（《艇斋诗话》引）。似宋时此曲有十二叠。敦煌是谱《伊州》有三：一在《营富》下；其二在《心事子》下，一慢曲子，一急曲子，似为摘遍者。

唐时《伊州》属侧商。宋时凡七商曲。王灼《碧鸡漫志》云："《伊州》见于世者，凡七商曲。大石调、高大石调、双调、小石调、歇指调、林钟商、越调，第不知天宝所制，七商中何调耳？"王建宫词云"侧商调里唱《伊州》"，林钟商，今夷则商也，管色谱以"凡"字杀，若侧商即借"尺字杀"。《白石歌曲琴曲侧商调》小序云："侧商之调久亡。《伊州》，大食调。黄钟律法之商，乃以慢角（即第三弦慢一晖）转弦，取变宫变徵散声（再慢四六弦即成侧商调）。"大食即大石，只是七商调之一耳。

《水鼓子》

《水鼓子》见《乐府诗集》八十《近代曲辞》，为无名氏七绝一首。起句"雕弓白羽猎初回"，沈际飞谓此《水鼓子》后衍为《渔家傲》。考欧公《近体乐府》卷二《渔家傲·十二月词》，其《八月词》后有阙名题记：言荆公谓此乃永叔在李太尉端愿席上所作《十二月鼓子词》（据双照楼影宋吉州本）。又别一《渔家傲》十二首，注引京本《时贤本事曲子后集》，亦称为《鼓子词》，是影《鼓子词》即宋人之《渔家傲》也。（欧阳玄《圭斋文集》卷四《渔家傲南词》十二缺，有序谓效"欧公十二月《渔家傲》鼓子词。"）殊不知《鼓子词》与《水鼓子》关系如何？此谱《水鼓子》有三，又似为大曲（《唐音癸签》十四，琵琶谱有《水粘子》，与《水鼓子》名颇相似）。

其他《急胡相问》为《胡相问》之急调。《胡相问》，曲名，与《心事子》

俱见《教坊记》。《营富》，任二北疑为《瀛府》，尚待证。《长沙女引》、《撒金砂》，曲调无可考。

三、论弦柱名

是谱谱字颇为奇侅，遍索汉籍，无可印证，骤视之不啻天书，唯日本雅乐之琵琶古谱记法，则多相类，盖即琵琶谱也。

兹录日本大神雅季之《怀竹抄》，所记琵琶弦柱名手法如下（见《群书类从》卷三四三），以资比较。

弦名

一 乚ㄅ丄

柱名

工下（丅）七八　　一柱　凡十 匕 丨　　二柱

フ乙　　之厶　　三柱　斗ユ之也　　四柱

手法

乚ㄅ 拨拘　　ㄅ 返拨　火　　急移

引　延引　丁 弹停　　了　弹了

又《夜鹤庭训抄》绘有琵琶图，与《教训抄八》兼记弦柱名，略有异同。如：

ㄅ《教抄》、《鹤抄》作彳

コ《鹤抄》作乞

丨《教抄》作卜　《鹤抄》作法

丄《鹤抄》作上

之《教抄》、《鹤抄》作之

匕《鹤抄》作比

今勘以敦煌谱，谱号与上列三书，大抵相同；其间微有出入者，如敦煌之

九 应即《竹抄》之凡。（第一弦第二柱）

て 应即《竹抄》之ュ。（第二弦第三柱）

七 应即《竹抄》之也。（第四弦第四柱）

ㄐ 应即《竹抄》之斗。（第一弦第四柱）

ス《竹抄》所无，即下。（第二弦第二柱）

按《天平琵琶谱》亦有ス号，据日人考证谓为第二弦之第一柱。

又敦谱或同于《教抄》、《鹤抄》，如：

之（第三弦第四柱）

或同于《竹抄》，如：

ヒ（第三弦第二柱）

ム（第四弦第三柱）

丄（第四弦名）

丨（第四弦第二柱）

按除“丨”外，《教抄》亦同。

日本正仓院藏有《天平琵琶谱》一叶，为天平十九年[①]七月二十七日，书于“写经料纸纳授帐”残纸之背者，但录黄钟《番假崇》一零曲（收入《大日本古文书续修》第三十七帙七，芝葛盛氏发现）。所见谱字如ㄦてセスㄐ并与敦煌谱同，唯无拍之“▭”。《天平谱》为唐玄宗时写本，以是证知敦煌此谱，亦为唐之琵琶谱。

正仓院琵琶谱《番假崇》，与日本琵琶乐书《三五要录》（藤原师长撰，南宋前期人）中之《番叚宗》相同。日本学者目为五弦琵琶谱者，为唐代五弦琵琶之谱，如扶桑近卫公爵所藏者，题曰《五弦琴谱》。其弦柱名多出“四”、“五”、“九”、“子”等号，则为敦煌谱所无，九为第五弦之第一柱，子为第五弦之开放弦（即不用指按柱之弦音）。今考敦煌谱谱号，与《怀竹抄》、《教训抄》、《夜鹤抄》之四弦琵琶，几无不合，故知当属四弦四柱。

唐代琵琶，四弦与五弦俱流行，而四弦四柱为最普遍。正仓院所藏奈良朝之琵琶有五具，属于五弦五柱者一，其余皆为四弦四柱（参《东瀛珠光》、《正仓院御物图录》等书）。与今日本雅乐之琵琶全同。唐代龟兹琵琶，亦为四柱（见《唐书·骠国传》），敦煌之琵琶谱，亦属于四弦一类。[②]

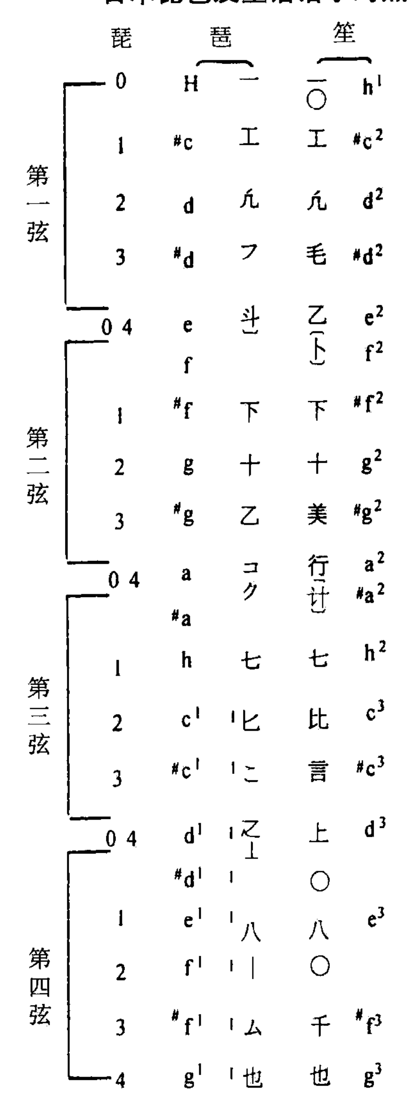
余初据日本古乐书《怀竹抄》等，以比勘敦煌是谱，冥行暗擿，深以为

---

① 公元747年，即唐天宝六载。

② 近卫家《五弦谱》为卷子抄本，书法近奈良朝写经体，外题《五弦琴谱》，末有“承和九年三月十一日”题记。目录著调曲并廿七种。羽塚启明撰有《五弦谱管见》一文，于诸曲调颇有考证。（见《东洋音乐研究》第1卷第1期。）

日本琵琶及笙谱谱字对照表



弦	琵	琶		笙	
第一弦	0	H	一	〇	h^{1}
	1	#c	工	工	$\#c^{2}$
	2	d	凢	凢	d^{2}
	3	#d	フ	毛	$\#d^{2}$
	0 4	e	斗	乙	e^{2}
第二弦		f		〔卜〕	f^{2}
	1	#f	下	下	$\#f^{2}$
	2	g	十	十	g^{2}
	3	#g	乙	美	$\#g^{2}$
	0 4	a	コ	行	a^{2}
第三弦		#a	ク	〔计〕	$\#a^{2}$
	1	h	七	七	h^{2}
	2	c^{1}	ı匕	比	c^{3}
	3	$\#c^{1}$	ıこ	言	$\#c^{3}$
	0 4	d^{1}	ı乙上	上	d^{3}
第四弦		$\#d^{1}$	ı	〇	
	1	e^{1}	ı八	八	e^{3}
	2	f^{1}	ı丨	〇	
	3	$\#f^{1}$	ıム	千	$\#f^{3}$
	4	g^{1}	ı也	也	g^{3}

日本正仓院南仓所藏笙管古体与今体对照表

古	ム	十	ス	㇄	ユ	乙	一	八	セ	く	七	リ	上	凡	㇙		ヒ
今	千	十	下	乙	工	美	一	八	也	言	七	行	上	凢	乞	毛	比

苦。嗣知林谦三氏已先我作考释，其论文载于《月刊乐谱》（1938年1月）及《日本音响学会志》（1940年第2号），惜未获睹，亟托东友物色影读之。继得林谦三君邮赠其近著 *Study on Explication of Ancient Musical Score of P'i-p'a* 琵琶 *Discovered at Tun-huang* 敦煌，*China.*① 及 *On Ancient Musical Score of P'i-p'a* 琵琶 *Discovered at Tun-huang* 敦煌②二种，于是林君之书，悉获寓目。深喜向所猜度者，林君均已一一阐明，且彼因调查正仓院所藏8世纪之笙竽，其上所写古体符号，可与琵琶谱印证。如是琵琶谱字弦柱位名，可以论定矣。兹录林君《笙律二考》一文中所列举琵琶及笙谱二表于后，以资参考。

四、论音符记号与曲调体制

谱之弦柱名既明，其每行右侧之音符记号。林君文中已论之，兹再赘陈如次：

· 此号亦见《天平谱》，当如今琵琶谱，表示拍号。

▭ 《品弄》及《天平谱》无此号。以他谱观之，如《倾杯乐》内“·”号有三十五至四十，而“▭”号有十四至十六者，知“▭”与“·”，必为板眼之号。大抵三眼（“·”）之后，继以一板（“▭”），是其常例，即为三眼一板；有时四眼一板。任二北亦主“·”为眼，“▭”为拍，其说是。《撒金砂》谱“▭”号作D，乃口之草体。

火 《倾杯乐》于约当一半，在ス，ㄥ与スㄥ中间，旁注“火”字。考《怀竹抄·案谱法》，于“火”下注云“急移”。《天平谱·番假崇》亦于第四行“七”下注一“火”字，极小。其他日本古乐谱若横笛、筚篥、筝、琶，均以“火”为急移之号。又称“火急”，如贞和三年刊之《新撰要记钞》之《万秋乐横笛谱》，凡序中后三帖，每帖中注“火”字数见。有相接者——皆示急移，即两音符间之急奏，如琴谱“急车（急连）”之例。敦煌谱“火”字记号，取义应如此。③

丁 《天平谱》习见此号。《怀竹抄》云：“丁，弹停。”则丁为停顿之号。

---

① 《奈良学艺大学纪要》，此文已由潘怀素译出。

② 《日本学士院会刊》，1956（32—7）。

③ 任二北就《倾杯乐》谱，谓火似所以分前后片，非也。

殆如《词源》所谓"丁住"之丁，或如七弦琴之"少息"。今观《倾杯乐》末段注三"丁"号，《慢曲子西江月》末注二"丁"号，又《慢曲子》及《心事子》末注二"丁"号，《慢曲子伊州》末亦注两"丁"号，并留空一格，则丁为弹停无疑。

ク ク丿 《怀竹抄》"ク"为返拨之号。则"ク 丿"疑合注返拨与挑二种法。

丿 丿丿 曲末恒见，此类记号疑"丿"为挑，"丿 ㇀"即弹挑，以此收音[①]。

丿 此号每记于二个弦柱名以上之侧，《天平谱》第一行之"一 ㇗ ㄅ 八"尤其显例。广东琵琶谱凡数工尺连弹为一音者，每施此丿号，疑敦煌谱取义亦同。或即弗或帚之类之动作。[②]

又谱字之间，恒见旁注小字，如《倾杯乐》之 ㄜㄜ 亼，《急胡相问》之 ㄦ ㄝㄝ，其侧写者亦弦柱名，疑为衬音。

粤谱凡加装饰音之工尺，每侧记于下，例正相似。

附论一　㧕与挔

琵琶指法有轮，唐时已有之，其字亦作"㧕"。曾见敦煌石室所出写卷，列S·六一七一，为宫词若干首，其中有二首云：

> 晋王欲幸九城宫，便著罗衣换小红，闻道书坊新乐□（不明），莫交鹦鹉出金笼。
>
> 琵琶㧕拨紫檀槽，弦管初张调□高。理曲遍来双腕弱，教人把筋喂樱桃。

词极优美，其言琵琶㧕拨，尤为唐代音乐史之重要资料，故附于此。

琵琶自裴洛儿以手弹奏，然而拨器仍未废，曹刚尚然。白香山诗云：

> 拨拨弦弦意不同，胡啼番语两玲珑。[③]

---

① 如今谱《春江花月夜》末作泛音弹挑，可为佐证。

② 华秋苹《琵琶谱》云："大指挑子至缠，急用力挑上谓之'拂'，四指从缠作急势，一齐扫下谓之'扫'。"

③ 《听曹刚琵琶诗》。

可为证也。今唯福建南部琵琶，尚有横抱拨弹者，余均竖抱指弹。

日本雅乐琵琶，至今尚用拨器，不用手挡，仍是唐法。《教训抄》八云："大唐贞观中，始有手弹之法。注云：手弹法，近代已废，自裴洛儿始为之。"[①] 又引蒋鲂《切韵》云："捩，琵琶拨也。"原注："音丽，俗用拨子。"《一切经音义》引《字书》"捩，揩也"[②]，日人盖以"捩"为"拨"之专字[③]，并记于此，以广异闻。

至其曲调体制，林文亦有详论，兹尚需补充者二事。

〔慢曲子〕

本谱标明"慢曲子"者有七。慢曲子似起于中唐以后，《碧鸡漫志·念奴娇》条云："唐中叶，渐有今体慢曲子。"又"兰陵王"条云："周齐之际，未有前后十六拍慢曲子耳。"按敦煌此谱，《慢曲子倾杯乐》、《慢曲子西江月》、《慢曲子心事子》，皆十六个"口"号，足见十六拍为慢曲子通例，可证王灼之说。林谦三氏以为本谱若干曲子，为唐代末期所产生者，其说是也。

〔头尾〕

谱中有"重头"及"从头"术语。重头者，刘贡父《诗话》云："重头歌咏响瑰琤，入破舞腰红辞旋，重头入破，弦管家语也。"按《词源》谓慢曲有"大头曲叠头曲"。其《讴曲旨要》云"叠头艳拍在前存"，叠头应即重头。

《急胡相问》云"却从头至'王'字末"，即谓从开头至"王"字再奏一遍。七弦琴谱有"从头再作"术语，谱字作从豆丙乍，言一句或数句重弹一遍，与此应同。

尾者，《羯鼓录》言记双流县丞李琬论曲，虽至精能而无尾，意尽而曲不尽，故须索尾，或可以他曲"解"之，以尽其声。按尾即所谓解也。《唐音癸签》十五引遯叟云："隋炀帝以清乐雅淡，曲终复加解音，至唐遂多解曲，如《火凤》用'移都师'解，《柘枝》用'浑脱'解，《甘州》用'吉了'解。"可见有借他曲为解者。《词源》云："曲尾数句使声字悠扬，有不忍绝响之意。"曲尾有长有短，其长者如本谱《长沙女引》中注"尾"字。全遍凡八拍，末又有一解六拍是也。曲尾，七弦琴恒作泛音尾声，琵琶亦时有之[④]。此类如属"解"者，不尽依本调住字，而可借他曲为之。

---

① 《群书类从》。

② 《玉篇》以捩为冲突字。

③ 按蒋鲂亦作蒋魴，《日本见在书目》有蒋魴《切韵》三卷，《倭名类聚钞》亦引之，汉土未闻。

④ 如《阳春古曲》。

尾之短者，有时仅一二句。敦煌是谱曲之结句，恒见记四个弦柱音为句，大抵有二种：

（1）异曲而弦柱名相同者，如：

《长沙女引》煞、《慢曲子》、《心事子》与《倾杯乐》、《伊州》之另一曲，收句均为ル∟ヒ∥

（2）同曲而弦柱名互异者，如：

《水鼓子》有二种　　《倾杯乐》有二种　　《伊州》有三种

谱中常见末句时隔一空格，或示此为余声，但取悠扬不尽之意，如玉田所说者。

附论二　唐时胡琴（琵琶）分秦楚声

琵琶亦称胡琴[1]。唐人书，间亦以琴称琵琶者，《云仙杂记》二引《辨音集》有《辨琴秦楚声》条云：

> 李龟年至岐王宅，闻琴声曰：此秦声。良久，又曰：此楚声。主人入问之，则前弹者陇西沈妍也，后弹者扬州薛满。二妓大服，乃赠之破红绡、蟾酥麨。龟年自负，强取妍秦音琵琶捍拨而去。

按此所谓琴声应指胡琴之琵琶，故下云取“琵琶捍拨。”杨时百《琴话》载此，乃以为七弦琴，并引陈旸《乐书》言“吴声”、“楚声”解之，实为大误。由《辨音集》所言，唐时琵琶有秦楚之别，殆犹后来之分北派南派。敦煌谱所载《伊州》等曲，自是标准之秦声；若《长沙女引》，顾名思义，或与楚声有关，未可知也。

五、论琵琶定弦兼评林谦三之调弦说

琵琶四弦，姚燮《今乐考证》云：“首弦曰子弦，次弦曰中弦，三弦曰老

---

① 《乐府杂录》记唐文宗时，郑中丞善胡琴，即指琵琶。又五弦琵琶亦称五弦琴，如近卫所藏《五弦琴谱》。

弦，四弦曰缠弦。”今简号作“刂口孝幺”。

阿拉伯琵琶之第一弦，系由六十四丝造成，第四弦由二十七丝造成，故第一弦犹汉土之缠弦，第四弦即为子弦，日本亦以最粗者为第一弦。

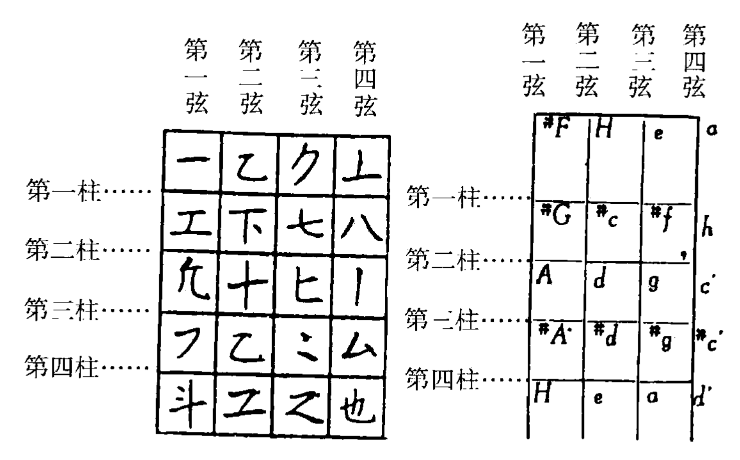
考琵琶子弦、缠弦之名，已见于唐人诗，兹举如次：

子弦　张祜《王家琵琶诗》云：“金屑檀槽玉腕明，子弦轻撚为多情。只愁拍尽《凉州》破，画出风雷是拨声。”

缠弦　元稹《琵琶歌》：“琵琶宫调八十一，旋宫三调弹不出。玄宗偏许贺怀智，段师此艺还相匹，自从流传指拨衰，昆仑善才徒尔为。澒声少得似雷吼，缠弦不敢弹羊皮。……”

可知四弦中“子”、“缠”之名，由来已久。

日本琵琶四弦四柱表



此用德国记音，H 即英美之 B。

上列为现行盘涉调调弦法，即日本古平调调弦法，与阿拉伯古代 Root 同型，是四弦四柱琵琶之基本方法。

上图为日本所传琵琶四弦四柱，现行盘涉调之配置，林氏文中有详细说明，唐代琵琶只有四相而无品，日本雅乐正与相同。中国现代琵琶制作与此不类，而律吕之配置，大抵第二、三弦相距一律，内外（子缠）弦高低八度。如常用之正工调之空弦为伬合四尺，小工调则为合上尺六，最高者之乙字调则为仩凡六上，此并与日本异。其有相无品之琵琶弹法，今唯福建泉州之南曲尚然，其按弦但以四相为主，而不按品，王光祈考证苏祇婆所用琵琶，与阿拉伯琵琶相类，其四弦各柱定音之法，日本雅乐琵琶犹谨守之，其第一柱与第二柱间为闰柱，所谓“古代中指”，即上图之第二柱，唯日本第二柱较阿

拉伯"中指"之音为高。[1] 今就敦煌谱所记弦柱名号，悉同于日本琵琶一层论之，欲于敦煌琵琶有所寻证，自宜取资于扶桑，林谦三之论文，其重要性即在此也。

关于敦煌所出本谱调弦法，林氏穷二十年工夫，致力于此，仅略具端倪，林氏研究之法，依字体分为三组，复就最末一句相同之谱字，加以归纳，因断定本谱有三种调弦法之异，窃以为此种推论，其出发点大有可商：

（一）字体之不同，无关于曲调，又谱字所记，乃属弦柱名，其音可变动不定，虽同弦柱名，因宫调不同而每异其工尺。

（二）结声所以定其宫调，只有看其结尾主音，不必全看其"整句"，此即所谓"住字"也。二十八调住字各有不同，故欲从曲子最末一整句，推知其宫调，其途径反嫌迂远，因一整句除主音外其余可增减变化也。故本谱收句弦柱名相同者，其工尺未必相同。

（三）曲谱最末一句有在"煞"字之下者[2]，如是其主声似在"煞"之上，非在此最末一句。尚有记谱时，隔开一字之位置者[3]，此即《词源》所谓曲尾，但取余音，不足以定主声。有时得以他曲"解"之，则尤非住字本音矣[4]。

故林氏此种逆推法，过于机械，只能依所见谱字推测调弦之某种可能性，但对于"住"字及该曲所属宫调，无从确知。其所译五线谱，充其量只表现音之高低而已，而不能定宫商也。林氏研究结果，以为《倾杯乐》、《伊州》在敦煌谱不属于商调，而是一种变调，颇异于文献之记载。考《倾杯》，唐时有太簇商、黄钟商、中吕商，皆属商调。至宋别造新声，及有其他二十七调，此谱为唐末之物，接近北宋，可能不属商调。至若《伊州》一曲，如王灼所记，宋时共有七商调，唐之《伊州》，如王建言则为侧商，虽借他（尺）字杀，仍旧属商调也。所谓借煞即曲尾不尽依主声，此种现象，相信在敦煌琵琶谱中应有不少。因各谱不著宫调名，未由考索。兹略提出所见，以俟方家进一步之研究焉。

附　中日琵琶曲调关系之推测

日本琵琶，传自中国，其曲调如《啄木调》。宋人诗词中屡见之：

① 参见王著《中国音乐史》。
② 如《倾杯乐》之急曲子，《教坊记》云："声曲终谓之合杀。"
③ 如《长沙女引》、《伊州》。
④ 参见《梦溪笔谈》论"诸调杀声，不能尽归本律，故有偏杀、侧杀、寄杀、元杀之类"。

欧阳修《于刘功曹家见杨直讲女奴弹琵琶诗》云："大弦声迟小弦促，十岁娇门弹《啄木》。啄木不啄新生枝，惟啄牙槎枯木腹。啄木飞从何处来，花间叶底时丁丁。林空山静啄愈响，行人举头飞鸟惊。"

苏轼《润州甘露寺弹筝》云："与君合奏芳春调，啄木飞来霜树杪。"

张先《醉垂鞭·赠琵琶娘词》云："琵琶金画凤。双绦重。倦眉低。啄木细声迟。黄蜂花上飞。"

姚勉（宝祐元年廷对第一）《贺新凉》云："深意在，四弦轻摘。香坞花行听琢木。翠微边，细落仙人屐。星盼转，趁娇拍。"自注云："妓唤惜，程秋干席上作。"①

《琢木》为琵琶调名，应即《啄木调》，琢、啄字异而实同。"此云四弦轻摘"，知不用拨而用手弹也。摘为指法之一，华秋苹《琵琶谱》云："且，提也。左按弦，右大、食两指摘起一弦即放，如弦断之声。"《停云谱》指法十一法中，其一曰"提"，即此②。日本《啄木调》，第一弦至第四弦调弦法为GGdg及AAea，不知宋人之调弦法，是否相同，未由深考。又日本琵琶有曰双调者，调弦法为Adea，与今琵琶小工调（D调）定弦之合上尺六（Adea）及正工调（即G调）定弦之伬合四尺（Adea）相同。考宋太宗制琵琶独弹曲破诸调，有《连理枝》，一属蕤宾调，一为双调；一名《小桃红》；一名《红娘子》，一名《灼灼花》。"双调"之名亦同。不知视此如何，由调名之雷同，足见日本琵琶曲调多自中国传去，此尤宜注意者也。

六、略论琵琶谱源流

琵琶古谱，向鲜刻本，宋时流传，有贺老琵琶谱。贺老琵琶谱，《梦溪笔谈》卷六云："予于金陵丞相家，得贺怀智琵琶谱一册。其序云：'琵琶八十四调，内黄钟、太簇、林钟宫声，弦中弹不出，须管色定弦。其余八十一调，皆以此调为准，更不用管色定弦。'"其遗说犹有可考，故沈存中持以证元稹

① 《全宋词》卷二五〇，7页。

② 琵琶指法名称多采自古琴而稍变，"摘"于琴法，本为名指向外出弦，与此微异。又如琵琶所谓"摭"，即琴弦之"撮"，则异其称谓。

之诗。惜其谱至南宋已失传。[①] 宋太宗制琵琶独弹曲破诸调，其目今犹存。[②] 若琵琶谱之有刻本，据称以嘉庆二十三年无锡华文彬（秋苹）琵琶谱为最早。[③]

华氏之谱，共三卷，六十四曲。题曰《直隶王君锡传谱》。有西板十二曲、文板五曲、武板七曲、大曲十面十三段、（正调）杂板一曲（即《普庵咒》），其目亦著于姚燮《今乐考证》。清初琵琶谱别有《太古传宗琵琶调宫词曲谱》，即以琵琶为主乐器，以其他弦索伴奏，中有琵琶调《西厢记》曲谱，清初苏州曲师顾子式手订，康熙间，汤斯质、顾峻德重编，此为昆曲之琵琶谱。乾隆十四年刊行。

光绪二十一年，有平湖李清芬芳园氏之《南北派十三套大曲琵琶新谱》。此书今最通行，然李谱记古典作者，多有问题。如以《霓裳曲》为裴神符作。[④] 误"秦汉子"为隋时人名[⑤]，皆极可疑。《今乐考证》所列谱目，有浙江陈牧夫派、西板正调四十九曲，及大曲《将军令》十段、《霸王卸甲》十段、《海青拏鹤》十八段、《月儿高》十段、《普庵咒》十六段。又录江南派琵琶目，按此大部分已载李芳园书中。

后此乐家，乃稍稍以琵琶谱刊布，如瀛洲古调、怡怡室、玉鹤轩、养正轩诸谱，世所共悉，兹不具论。民国福建林鸿编《泉南指谱重编南乐谱》（六册），所记琵琶指法及工尺字与一般不同，为琵琶别派。乐谱之中，以琵琶谱流传最少，今乃于敦煌石窟，获此唐代残谱，其可宝贵，为何如耶！

至于古谱，扶桑流传，除正仓院《天平谱·番假崇》残叶外，见于著录者，有伏见宫家藏之琵琶谱，题开元六年唐孙宾笔[⑥]，为年代最古之谱。后此有藤原师长之《三五要录》、藤原孝时之《三五中录》。又山井基寿、山井景

---

① 叶德辉《〈刊秘书省续编到四库阙书目〉序》，经部乐类"贺怀智撰琵琶谱一卷，阙"。据《直斋解题》，《秘书省四库阙书目》乃绍兴所改定，故知南渡以后，其书已阙。

② 参见《今乐考证缘起》。

③ 杨荫浏《中国音乐史纲》说。

④ 按《唐会要》，天宝十三载太常署供奉曲名，下云：《婆罗门》改为《霓裳羽衣》。白傅《霓裳羽衣歌》："杨氏创声君造谱。"自注："开元中，西凉府节度杨敬述造。"又《碧鸡漫志》三论此曲原委尤详。裴神符，贞观时人，去开元已远。

⑤ 李谱于"淮阴平楚"下注："隋秦汉子作"。按《旧唐书·乐志》云："今清乐奏琵琶，俗谓之'秦汉子'，圆体修颈而小，疑是弦鼗之遗制。其他皆兑上锐下曲项，形制稍大，疑此是汉制，兼似两制者，谓之'秦汉'，盖谓通用秦汉之法。"又见《通典》卷一四四《琵琶》条。此类琵琶为四弦十二柱，可见"秦汉子"乃器名，非人名。

⑥ 参见东京音乐学校编：《雅乐及声明图书展览会目录》。

顺之琵琶谱，皆唐乐曲谱。[1] 而近卫公邸世传古抄《五弦谱》，尤为研究唐代五弦无上之秘籍。具详见林谦三氏考证。此域外琵琶谱流传之概略也。[2]

七、裴洛儿与《倾杯乐》

敦煌此谱，《倾杯乐》有二，甲谱后有慢曲子及曲子，并注“重头尾”；又有急曲子，注“重头至住字煞”；乙谱“倾”字作“顷”，不附慢急曲子之谱。唐时此曲为体颇繁，自北周有六言之《倾杯曲》。《隋书·音乐志》记“牛弘改周乐之声，献奠登歌六言，象《倾杯》曲”。入唐之后，燕乐琵琶，有《倾杯乐》曲，乃贞观末裴洛儿所造。洛儿亦称裴神符，王溥《唐会要》卷三十三《谳乐》条云：

> 贞观末，有裴神符者，妙解琵琶，作《胜蛮奴》、《火凤》、《倾杯乐》三曲，声度清美，太宗深爱之。高宗末，其伎遂盛。

此语盖本诸《通典》，见卷一四六“坐立部伎”注，其文全同，而作裴禆符。考神符兼擅五弦，其奏琵琶，实始废拨用手。

唐刘悚《隋唐嘉话》：“贞观中，弹琵琶裴洛儿，始废拨用手，今俗谓挡琵琶是也。”

《新唐书·乐志》：“五弦，如琵琶而小，北国所出。旧以木拨弹，乐工裴神符初以手弹，太宗悦甚，后人习为挡琵琶。”

由上列二条互证，知裴神符即裴洛儿也。唐擅琵琶者多裴姓，与曹纲同时又有裴兴奴亦妙解琵琶，则在洛儿之后。杜佑记洛儿所作琵琶三曲，除《胜蛮奴》谱无可征外（《胜蛮奴》，天宝时改为《塞尘清》，属林钟羽，即平调，见《唐会要》)。《倾杯乐》见于敦煌此谱，为四弦琵琶。《火凤》则见于日本近卫家藏古抄五弦琴谱，则为五弦琵琶，斯俱为琵琶唐谱，虽未必裴洛

---

[1] 日本琵琶传授，向有京都山井氏及天王寺乐家林氏两派之争，其后人并著有琵琶系谱一类之书。参看平出久雄编：《山井景昭氏雅乐藏书目录》。

[2] 关于琵琶种类，可参看日本岸边成雄著《琵琶の渊源》（载《考古学杂志》二十二，1936年10月12日），此文又译成英文，The Origin of the P'i- P'a by Shigeo Kishibe，载 *The Transactions of the Asiatic Society of Japan*, vol. XIX 1940, Tokyo. 泷辽一：《东洋に发达せる琵琶につひて》，载《东洋音乐研究》第九号。此二篇对于“秦汉子”辨析甚详，又常任侠：《汉唐时期西域琵琶的输入和发展》，载《民族音乐论文集》第一集。

儿之原制，然不失唐音之遗，亦华夏音乐史上之瑰宝矣。

附 《火凤》小考

《火凤》最早记载，见于《洛阳伽蓝记》卷三《高阳寺》条云：

> 王有二美姬，一名修容，一名艳姿……艳姿善火凤舞。

知唐以前已有此曲。《通典》记贞观末裴神符妙解琵琶，作《胜蛮奴》、《火凤》、《倾杯乐》三曲，则殆因旧曲改作新声。日本近卫家藏古抄五弦琴谱（实为五弦琵琶），内有平调《火凤》。考李百药作《火凤辞》（见《全唐诗》乐府十一），又《乐府诗集》卷八十引《乐苑》云："《火凤》，羽调也。又有《真火凤》。"《唐会要》天宝间太乐署值奉之曲名，内有林钟羽，时号平调，有《火凤》、《真火凤》、《急火凤舞》。元稹《法曲诗》云："《火凤》声沉多咽绝，春莺啭罢长萧索。"即指此也。唐曲多有"解"者，如《火凤》即用移都师解之（见《唐音癸签》十五）。日本五弦之平调《火凤》，是否天宝旧曲，不可得知，唯《火凤》曲调之繁，可概见矣。

八、余论——由敦煌琵琶谱论板拍及工尺符号之起源

敦煌琵琶谱之发现，对中国音乐史上尚有若干问题，可提出研究者。

（一）唐代记拍之方法

谱中以"▭"、"·"为板拍之号，其慢曲子多十六"▭"、"·"与王灼说相符。后世记拍以"□"为正眼，"▭"为侧眼（《九宫大成谱》凡例），由此谱征之，足见渊源之远矣。

（二）工尺谱字之来源

工尺七字，旧时学者以为最早见于《梦溪笔谈》卷六。然姚燮引《唐琵琶录》云："以合字定宫弦，则工尺之谱，不始于宋也。"工尺字之来源，论者不一其说：

（1）出楚词《大招》说①

《大招》云“四上竞气”，上举诸家谓即字谱所由昉，此说了不足据。清徐养原等已驳正之。

（2）象声说

明方以智云：“合字似呵，四字似思，一字似伊，尺字似扯，六字音灵悠切，凡字音似翻，高凡字似泛，五字似呜，即今箫管七调诸法。”

（3）出苏祇婆琵琶说

凌廷堪《晋泰始笛律匡谬》。

（4）乐谱以△□为号说

清翟灏谓古作乐谱，初以△□形状为识，如《礼记·投壶》鲁鼓、薛鼓之法。

（5）出阿拉伯说

田边尚雄《中国音乐史》云“厶等记号当来自西域，恐即出于回教中”。

（6）出于筚篥说

朱谦之《燕乐考原跋》：“景祐二年李照说：‘筚篥中去其五六两字，则胡部调曲不可成矣。’五六即字谱上之五六。”

众说纷淆，莫衷一是。考陈旸《乐书》作于北宋末，其言曰：“今教坊所用上七，后二空，以五凡尺上一四六勾合十声谱其声。”考宋人诗词每言及工尺字者，周密《浩然斋雅谈》载张枢宫词云：“银筝乍艳参差竹，玉轴新调尺合弦。”石正伦《渔家傲》云：“贪听新声翻歇指。工尺字。窗前自品琼箫试。”（《阳春白雪》，又《全宋词》二三七）皆其例证。《乐书》一一九言唐人燕乐半字谱②，殆即宋世流行俗字谱③之滥觞。其见于朱子《琴律说》、白石《旁谱》、《词源》、《事林广记》等书，写法略有出入。近年新出西安何家营鼓乐谱，亦有此类谱字，如“厶”之为“合”，“人”之为“尺”，“マ”之为“四”，与宋谱同；亦有稍变者，如“工”作“丨”，“六”作“ㄅ”，“五”作“ㄅ”，“一”作“、”。又五台山寺院管子乐谱“六”作“乚”，即存“六”之上端，“五”作“乙”，即存草体“五”之一半④，此足见俗字嬗变之迹。

---

① 参见明唐荆川：《稗编》卷四十二；清毛西河：《竟山乐录》、《律吕正义》。

② 其言曰：“……令均容班部头任守澄，并教坊正部头花日新、何元善等，注入唐来《谯乐》半字谱，凡一声先以九弦琴谱，对大乐字，并唐来半字谱，并有清声。”

③ 即工尺草体及简写。

④ 各谱未见，兹据《中国音乐史》参考图片第四辑图片，参说明书所翻译五线谱，推勘而得。

唐代谱字可见者，赖敦煌此琵琶谱及日本《五弦谱》正仓院唐代笙管律字，其中字体，实有不少与宋人工尺俗字相似者。试举如下：

工——琵琶第一弦第一柱

⺇——琵琶第一弦第二柱

一——琵琶第一弦（空弦）

以上三字，笙谱亦同，与工尺谱之“一”、“工”、“凡”全符。

フ　琵琶第一弦第三柱。此与宋工尺之“俗”字作“フ”相同。

ユ　琵琶谱第二弦第四柱。朱子《琴律说》“尺”字作“ユ”，与此形同。

ス　《天平五弦琵琶谱》有之。日本笙谱及现行之琵琶谱作“下”。和音ge，即上下之“下”字。林谦三谓不如看作数字“六”之简体，按此与宋俗字“六”之作“攵”略近。

上　琵琶谱作“⊥”，似古文“上”字，为第四弦。笙谱作“上”，此与工尺之“上”形同。

ム　琵琶谱为第四弦第三柱[1]。此与白石《旁谱》、《词源》之“合”字形同。

ㄅ　琵琶谱第三弦，笙谱作“行”，与宋俗字“凡”之作“⺃”略近。

L　琵琶谱第二弦。与宋俗字之“勾”形相似。

マ　琵琶谱第三弦第三柱。与宋俗字之“四”作“マ”同形。

由上列比较所得，可见宋时工尺俗字，与唐人琵琶笙等记谱之字有密切关系。兹据林谦三氏所记，此类谱字之音阶，附记如下，以资比较：

日本（琵琶）谱字

$^{\#}f'$		n	d'	e	a	$^{\#}c$	c	$^{\#}f$
ム	乙?	一	⊥	L	コ	エ	⺇ク	下?

汉工尺字

ム（合）	マ（四）	一	上	L°（勾）	コ（尺）	エ	凡クリ	攵六（六）

如以“下”比况“六”，则“下”与“ム”恰为同音之$^{\#}f$，此与“合”、“六”之情形正相仿佛。唐代此类谱字，琵琶与笙大致相同，似可目为工尺谱

① 又第一弦第四柱之“ㄐ”，《五弦琵琶谱》作“ム”。

字之前身。

其中唯高音“五”字不见相似者，按李照说筚篥去其“五”、“六”则不成音，始悟“五”、“六”之符号，或与筚篥谱有关。今考日本所存古筚篥谱，其一与正工调音阶恰相合，两符号多同，兹比较列举如下（采自林氏《隋唐燕乐调研究》）：

正工调

舌	五	工	凡	厶	六	四	一	丄	丅
g^1	a^1	h^1	c^2	$^{\#}c^2$	d^2	e^2	$^{\#}f^2$	g^2	a^2
上	尺	工	凡	（清）凡	六	五	乙	（清）乙	仩

此中关系如何，至堪玩味。

于是可得一假设，即工尺律吕①之构成，乃取之笙、琵琶、觱篥各谱字，加以组织以配宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵七声，肇于何地何人，固不可深考。而其年代当在唐时，此类古谱正为考索其来源之重要资料。至于各种谱字次序排列之比较，及与十二律吕之关系，暨调首②等等问题，牵涉至广，非此所欲详论。兹略提出工尺谱字与琵琶古谱相关之处，以供研究，想亦治中国音乐史者之所乐闻也。

颐按，近年陈应时有《工尺谱字原理之猜想》一文③，所论视此进步多矣。旧说仍存之，以觇昔年未成熟看法之一斑云。

附录　大英博物馆藏敦煌舞谱

敦煌舞谱，世所流传者为法京所藏P·三五〇一号卷，载《遐方远》、《南歌子》、《南乡子》、《双燕子》、《浣溪沙》、《凤归云》六谱。刘复始为录出，刊于《敦煌掇琐》上辑四六，题曰舞谱（刘书记伯目为三五六一，误。应作三五〇一）。神田喜一郎又影入《敦煌秘籍留真新编》下册。伦敦大英博物馆所藏敦煌经卷，亦有舞谱残叶小册，旧列S·五六四三，新编列七二三八号。仅《蓦山溪》、《南歌子》、《双燕子》三调，余则调名残缺。此册前有曲子《送征衣》，及《佛说多心经》。

Lionel Giles所编目录，谓为Tables of musical notation，实即舞谱也。此册世间未曾流传，兹附于此，俾与法京卷子，合为双璧。

---

① 即合四上勾尺工凡六及陈旸《乐书》、《辽史·乐志》所列之十字等。

② 即以何者为黄钟。

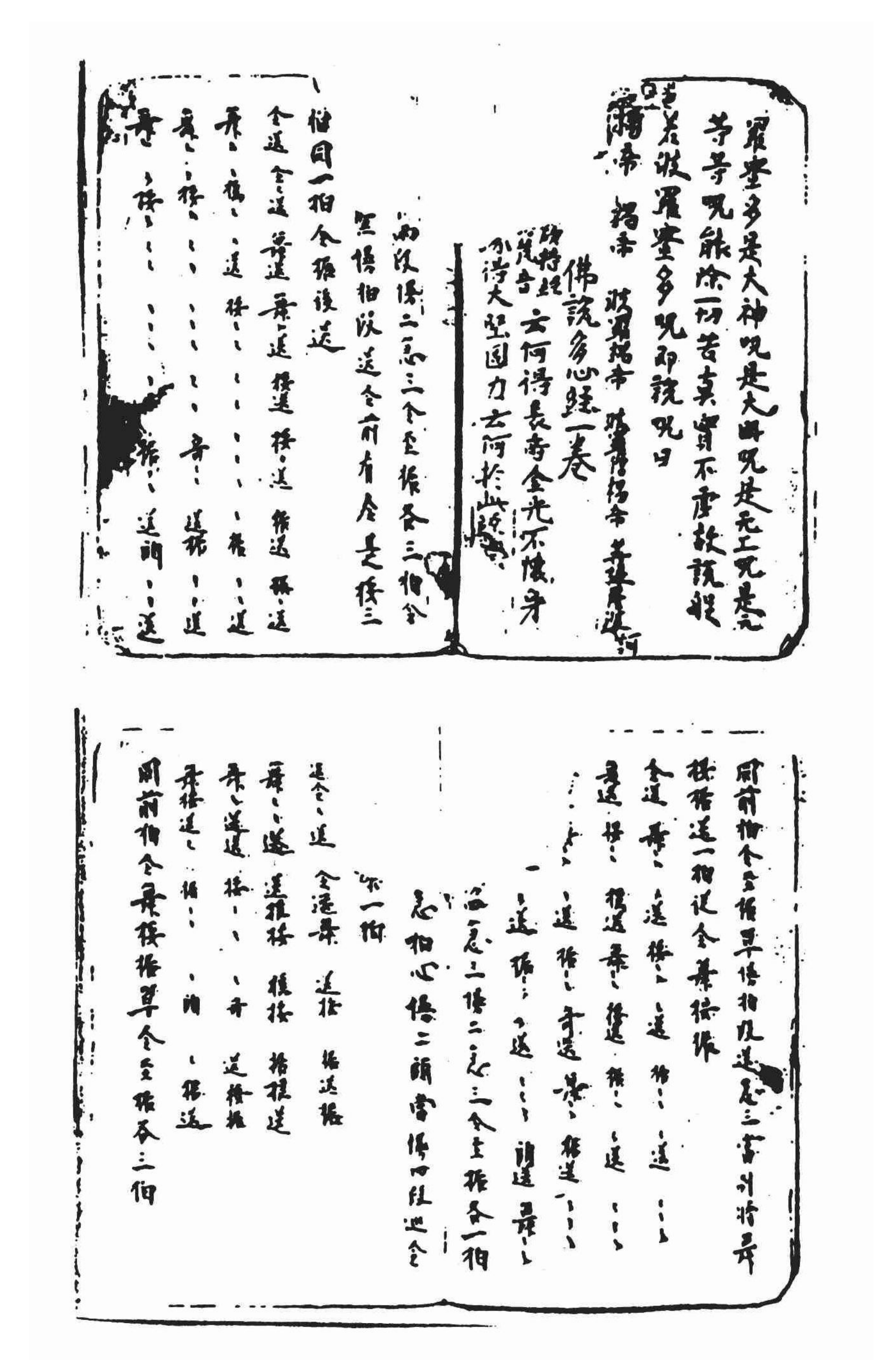
③ 载《民族民间音乐》，1985（3）。

敦煌乐谱可定为龟兹乐谱，则此类舞谱，又疑与龟兹舞有关。

宋沈辽《云巢集》卷一有《龟兹舞》诗云：

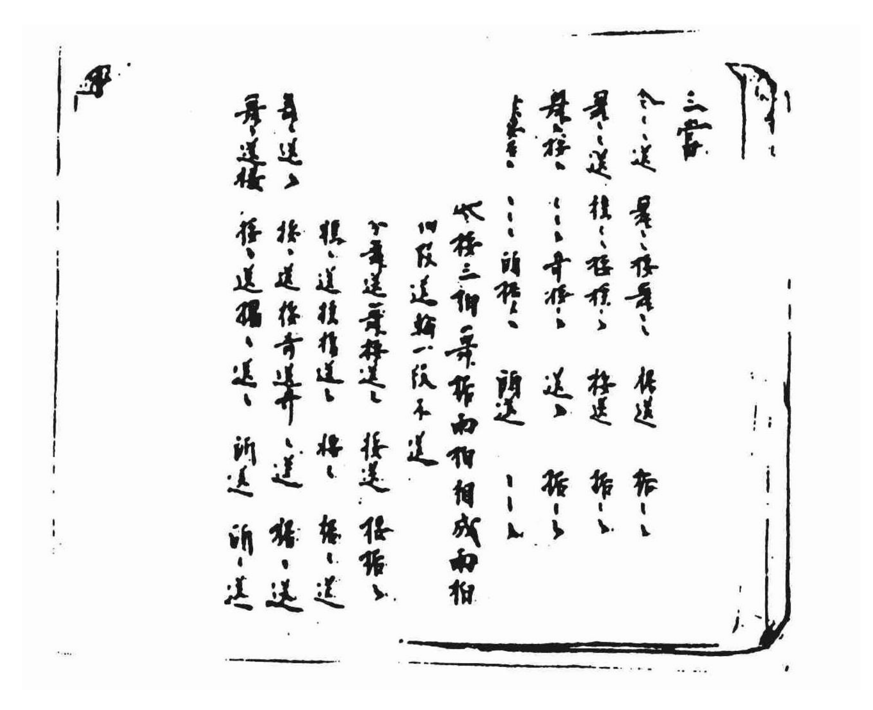
> 龟兹舞，龟兹舞，始自汉时入乐府，世人虽传此乐名，不知此乐犹传否？黄扉朱邸昼无事，美人亲寻教坊谱，衣冠尽得画图看，乐器多因西域取。红绿结裀坐后部。长笛短箫形制古，鸡娄揩鼓旧所识，饶贝流苏分白羽。玉颜二女高髻花，孔雀罗衫金画缕。红靴玉带踏筵出，初惊翔鸾下玄圃。中有一人奏羯鼓，头如山兮手如雨。其间曲调杂晋楚，歌词至今传晋语。须臾曲罢立前庑，叹息平生未尝睹。清都阆苑昔有梦，寂寞如今在何所？我家家住江海涯，上国乐事殊未知。玉颜邀我索题诗，它时有梦与诠期。（《沈氏三先生集》）

此为仅见有关龟兹舞之资料，其舞容及舞出人数、伴舞乐器，约略可考，故并录之，以供参考。



大英博物馆藏敦煌舞谱残叶（一）

大英博物馆藏敦煌舞谱残叶（二）



大英博物馆藏敦煌舞谱残叶（三）

原载《新亚学报》，1960年2月第4卷第2期

附录三　敦煌琵琶谱《浣溪沙》残谱研究

近时国内音乐学界展开一连串对于敦煌乐谱讨论的热潮，是由于上海音乐学院叶栋提出《敦煌曲谱研究》一文所引起，许多大报先后披露破译了一千多年前的全套的敦煌唐人琵琶大曲古谱的消息，遂导致不少专家撰文商榷。大抵有三种不同意见：有完全加以否定认为不是琵琶谱的（如毛继增），有重新肯定应该属于琵琶谱的[①]，有部分肯定的[②]。其中完全否定不是琵琶谱一说已受到许多反驳[③]，事实很难成立，不必多费笔墨。

我近时研究的重点不在这方面，由于陈应时先生寄示他许多大著，其中屡屡提到我在1960年发表的《敦煌琵琶谱读记》[④] 一文。他陆续刊布许多有建设性的文字，对这份乐谱做出很彻底的整理工作，令人钦佩。我在把所有关于敦煌琵琶谱新近的论著读完之后，给我的印象是一些不必要的疑难原是由于对巴黎卷子原物的认识不够所引起。当然，接触原卷必须亲到巴黎跑一趟，才能摩挲原件，即便林谦三先生还是没有做到，很可惜介绍到国内的照片和记录，不是摄影不清晰，便是记录的不准确，才引起许多不必要的误解。

保存在法京，先前为伯希和取去莫高窟所出的琵琶谱计有三件，一是伯氏编号P·三八〇八的正面有长兴四年讲经文的乐谱（下面简称“甲谱”）；一

① 如林友仁、应有勤等四人合写的《验证敦煌曲谱为唐琵琶谱》。

② 如陈应时、何昌林等。

③ 如席臻贯、陈应时所发表诸篇。

④ 载《新亚学报》，第4卷第2期。

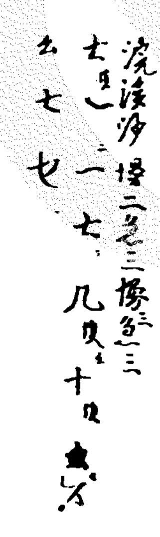
是列P·三五三九号的记录着琵琶二十个弦柱名的残纸（下面简称“乙谱”）；另一个列P·三七一九号的记录《浣沙溪》谱字的断简（下面称“丙谱”），此卷另一面写着《尔雅》白文。这三件资料，甲、乙谱现尽人皆知。丙谱事实只有一行半（参看附图影片），以前王重民在《敦煌遗书索引》293 页没有加以记录。我于 1964 年在法京撰写《敦煌曲》一书的时候，亦把它忽略了。近年任半塘先生辑刊《唐声诗》，在格调图谱之内（全书 630 页）记载有是谱的摹本，非常难得。他说这件资料是依据左东侯（景权）所摹录的。虽然寥寥不满两行，疏失却有多处：

（一）所有三个“復”字，原卷都作“復”或“澓”，并且都用小字侧注于弦柱名之下。不宜大字作为正文。

（二）第二个“七”号和“ヤ”号之侧，下面都有“フ”的记号，任书漏记。

（三）首行第七个记号的“幺”，原用墨涂去，其侧亦有“乚”号。

（四）“幺”的下面，有“ス”号，不是“久”字。这是琵琶第二弦的第一柱名，日本现行谱字作“下”。



左先生不搞音乐，他随行抄记，想不到遗漏了一些记号。可见摹录之易于失真，往往不可信任，必须取得有明显可靠的照片，方可从事研究。

丙谱虽仅行半，有许多地方可供我们仔细寻译。试申论如下：

在《浣溪沙》词调之下，记着“慢二急三慢三急三”，可见同一曲子，可以慢急兼施。因此在甲谱中《倾杯乐》的下面有“又慢曲子、又曲子、急曲

子、又曲子、又慢曲子、急曲子、又慢曲子”等名目，自是指《倾杯乐》这一曲而言。甲谱的构造，叶栋把它看成大曲，以为从《品弄》起第一群十曲为散序，以下第二群十曲为中序，第三群五曲为破，有整个的组织，那是说不通的。叶说已经有人加以辩驳，今不复赘。

敦煌卷子中舞谱二种，在P·三五〇一号内有《浣溪沙》关于急慢动作的记录，文云：

> 《浣溪沙》拍：常令三拍……前，急三，中心舞。后，急三，中心据、打。慢拍，段送。准前令，授，三拍；舞、据，两“拍”……准前令至据，各三拍；打，八拍；心，慢拍一拍；送，急拍，两拍送。

用舞谱与丙谱比对，可明两谱的“慢二急三慢三急三”，是配合舞容的节拍，和舞谱的“前急三，后急三”，正可参照。乐谱上的急慢，和舞谱上的急慢，应该有连带关系。这样便牵涉到舞谱的研究。我在此只指出这一点，还待攻治舞谱的专门家去进行详细的探讨。①

“復”是“復”字，表示反复，为甲谱所未见，是一个新出现的记号。“復”作小字旁注于弦柱名之下，可见它是指一音的反复。在古琴谱的指法简字有“覆”，据《琴书大全》陈居士说：“覆，復。上下。亦名又上下。”是指操缦在琴面上，左手进退复以取音。丙谱所见，琵琶谱的“復”，必是指一音的重奏。

由于国人对日本雅乐的琵琶演奏谱的隔膜，故对敦煌乐谱产生不同的论断。在日本现行琵琶谱与敦煌甲、乙谱谱字只有一些字形上的小差异。基本上谱字的数目和字形是一致的。林谦三与平出久雄早在1938年合写的《琵琶古谱之研究》文中已明白地指出了。我们在四十年后还在作不必要的论争，未免可笑。况且敦煌石室又有二十字谱的出现，完全吻合，更没有讨论的余地。在敦煌乙谱中散声一列称为散打四声，第一柱称为次指四声，第二柱称为中指四声，第三柱称为名指四声，第四指称为小指四声，仅有符号形状的小歧异而已。和日本现行谱及各种古谱的柱谱为数，同为二十个。基本上几乎没有什么差别，这些谱字都应该是琵琶谱，可以论定。

---

① 好久以前，我和林谦三先生都想从日本的记载找寻一些线索。我不懂舞蹈，只能在文字校证上做点工夫。近年，好友水原渭江教授致力最深，详他所著《词乐研究》上册；不久他有关于舞谱研究的巨著问世。

关于二十谱字的来历，林谦三引用《大日本古文书天平谱》图版注云：

⌊八乞是尾，T是停，リ是行，匕是比，乜是也，厶是专，⊥是上之略。

林氏说，除“乙”一个字以外，大体不难解释。上面丙谱所见的“幺”字即是“厶”，在乙谱中作“尔”，“尔”号在日本的《乐家录》作“厶”。法京三谱中即有三种写法：

厶（甲谱）

尔（乙谱）

幺（丙谱）

事实都是第四弦的第三柱。《天平谱》注说：“厶是专，因为专的上半从叀，省去‘叀’部分，正剩下‘厶’字，至于‘幺’之写法，还是初见到，所以很是重要。”

“ㄨ”字，林谦三在ス号下说云：“古今谱字对比，相当于‘下’，没有异论，《五弦谱》亦使用之。在《三五要录》中，用着现行的谱‘下’字。”所以“ㄨ”即是第二弦的第二柱。

敦煌谱时时小字厕于大字。如“七ㄣ”、“七ㄱ”、“七ㄝ”之类，林氏曾加统计，乙谱中即有廿六种。在日本的《天平谱》有“七”、“七ㄣ”“匕ㄝ”之例。《乐家录》九所谓唱弛谱，即有：

八⊥ 七ㄣ 下ㄗ 丨八 匕乜 十下

厶丨 ㄟ匕 L+ 也厶 ㄟく 丨L

共十二种。其中“八⊥、七ㄣ、下ㄗ、匕ㄝ、十下”五种，即见于敦煌谱。今观丙谱的“几ㄙ、幺ㄗ、ㄨL”，都是这种大小字兼用的记录办法。

由于丙谱中“復”字的使用，我们可连类对若干不太明了的记号，提出尝试的解释。陈应时先生在《敦煌曲谱研究尚须继续努力》一文中指出谱字术语有三类，A为音高谱字，即弦柱名。B为汉字术语，应即指法名号。C为其他符号三项。在B类之（1）“重头”至（23）之“復”，他列举各家的不同说法。我认为这里不少可以从古琴指法符号得到一点体会，其实不止一个

"復"字为然。例如：

今——可能是"吟"的省写，"吟"在琴谱字上作"亇"，《太古遗音》说："细动延其声谓之吟，或全以甲按弦延声谓之甲吟。"毛继增欲改"今"字作"令"。细看乙谱，《长沙女行》在⊥°之侧和《撒金沙》十。旁注"今"，分明是"亼"字，改之殊属无谓。

合——在《撒金砂》调末注"自今字下作至合字"，但细察原卷，前后二处都作"今"。不见"合"字，疑当作"自今字下作至今字"。如"合"字不误，则第二个"今"字必误，疑莫能明。

王——王字旁注，见于《伊州急曲子》，在"乚"号之旁注"王"字，故云："第二遍至王字末。"又《急胡相问》在"乚"之旁注"王"子，故云："却从头至王字末。"《水鼓子》上于"乚"旁注"王"字，所有"王"字都是旁注。赵如兰读"王"为"往"，按琴谱指法有来往。《澄鉴堂琴谱》："如按九徽即下十，又急上九，又急下十谓之往来。"这些在某弦柱子侧注"王"字。是否指在此处作来往上下，还待研究。

记——在急曲子《倾杯乐》第四行"ス"字，旁注"记"字，故云"重头至记字煞"，用意仍未明。

火——在《倾杯乐》第三行，"ス乚ス乚"之中间，注以"火"字，《怀竹抄》云："火，急移。"林氏云："火的长度，基于'·'的拍子。"

这些"今（合）"、"王"、"记"、"火"等号，都作旁注，应该表示特别指法或快慢速度，从古琴指法取音，或可得到一点启示。我从前曾指出乙谱中"从头"一语，和古琴的"从豆丙乍"[1] 意思一样，琴与琵琶在音理与指法有某些共通之外，可以作进一步的推敲。这一假设，是否有当，还乞陈先生及音乐界同好加以指正。

附录

陈应时先生在《解译敦煌曲谱的第一把钥匙——琵琶二十谱字介绍》一文中所附P·三五三九V°的图片，似是不完整的。在我的《敦煌曲》[2] 的插图早已印出，非常清楚。这分明是在《归义军节度使牒》上后面空白地方，

① 即"从头再作"。

② 1971年巴黎印行。

随便写上琵琶二十谱字。许多学人未见过拙著《敦煌曲》和插图，故有些怀疑这琵琶二十个谱字，是否为归义军将士所写[①]。其实这些乐谱是僧人玩弄音乐随手写上，其前又有“如是我闻”一段 ，不但和正面的佛经无关，亦和归义军无关。在敦煌写卷里面，往往一卷之中可以有若干不同时代不同人所书写。敦煌寺院的僧徒每每把旧文件旧经卷在卷末或背面做练习字或随手札记，这种情形非常普遍，不足为奇。

原载《中国音乐》，1985 年第 1 期

① 何昌林说。

附录四　1991 年以来的敦煌乐谱研究

陈应时

1990 年和 1991 年，饶宗颐编的《敦煌琵琶谱》和《敦煌琵琶谱论文集》二书，作为香港敦煌吐鲁番研究中心丛刊的之一、二，相继由台湾新文丰出版公司出版发行。

《敦煌琵琶谱》一书汇集了饶宗颐撰《敦煌琵琶谱与舞谱之关系》、《敦煌琵琶谱写卷原本之考察》、《论“▭”、“·”与音乐上之“句投（逗）”》、《再论“▭”、“·”与顿住——敦煌乐谱与姜白石〈旁谱〉》、《三论“▭”与“·”两记号之含义及其演变》、《四论“▭”、“·”及记谱法之传承——敦煌乐谱与西安鼓乐俗字谱之比较》、《〈浣溪沙〉琵琶谱发微》、《𫐐轨说》、《琵琶谱史事来龙去脉之检讨》、《再谈梁幸德与敦煌琵琶谱》等多篇论文。黎键的《饶宗颐关于唐宋古谱节拍节奏记号的研究》和笔者的《敦煌乐谱新解（附译谱）》修订稿亦被收入其中。

《敦煌琵琶谱论文集》一书汇编了林谦三、平出久雄的《琵琶古谱之研究》（1938，饶宗颐、李锐清等译）、饶宗颐的《敦煌琵琶谱读记》（1959）、林谦三的《敦煌琵琶谱的解读》（1969，陈应时译）等早期的敦煌乐谱研究论文。此外尚有叶栋、何昌林、陈应时、应有勤、席臻贯、赵晓生、关也维、屠建强等自 1982 年起发表的敦煌乐谱研究论文十四篇。另附有陈应时的《敦煌乐谱论著书录解题》一文，文中将自 1938 年起至 1987 年这一时期发表的五十多部（篇）和敦煌乐谱研究有关的著作和论文，以提要形式加以汇总。

《敦煌琵琶谱》和《敦煌琵琶谱论文集》二书的出版，基本上反映了1991年以前敦煌乐谱研究的概貌。本文拟对此二书出版之后1991年以来的敦煌乐谱研究进行评述。

饶宗颐编的《敦煌琵琶谱》一书虽然出版于1991之前，但此书对1991年以来的敦煌乐谱研究产生了重大的影响，尤其是书中的《敦煌琵琶谱写卷原本之考察》一文，更是受到了敦煌乐谱研究者们的密切关注。

由于此文以考察P·三八〇八卷敦煌乐谱原本纸张的裁剪黏贴情状入手，发现了用三种笔迹抄写的乐谱，原来是由于当时的僧人因抄写经文缺纸，才将三卷乐谱裁剪黏贴而成一长卷利用其背面抄写经文，故而原本第二、三卷开头的曲名都被贴去，而其背面的接口上抄有经文。就此，不仅证明了乐谱的抄写年代不在长兴四年（公元933年）之后，而是在其背面被抄写经文之前，而且还证明原本这三种笔迹抄写各自独立成卷的乐谱，不可能是所谓的“大曲谱”。从而对长期以来敦煌乐谱研究中一直有争议的乐谱抄写年代和是不是大曲谱的问题，作出了令人信服的结论。

由于大陆读者不易读到台湾的出版物，故上海音乐学院学报《音乐艺术》在1990年第4期上转载了《敦煌琵琶谱写卷原本之考察》一文。之后，陈应时[①]、王德埙[②]、赵玉卿[③]等相继发表文章，各自谈论读了饶宗颐《敦煌琵琶谱写卷原本之考察》一文后的体会。

陈应时认为饶文的发表，不仅仅对敦煌乐谱研究中一直有争议的两个问题作出了引人注目的结论，而其更可贵之处乃是其所采用的实证方法。因为从整个敦煌乐谱的研究过程来看，大凡采用实证方法者最具说服力，因此也最具有成效。林谦三取P·三八〇八卷第二、三组中同名曲的相同旋律片段来证实此两组曲谱所采用的两种琵琶定弦（Acea和A#cea），均被大家所接受。敦煌乐谱谱属问题的争论，也因为有了敦煌卷上的琵琶二十谱字的实证而得到平息。饶文通过考察敦煌卷实物所得令人信服的结论，也是敦煌乐谱研究实证方法的延伸。在文末又呼吁：“为了求得敦煌琵琶谱研究的进一步深入，笔者以为我们大家还应该像饶文那样，切勿从自己的主观想象出发，而要多做一些实证的工作，拿出能说服人的论据来。”

① 陈应时：《读〈敦煌琵琶谱写卷原本之考察〉》，载《音乐艺术》，1991（2），8～10页。

② 王德埙：《乐曲考古学的新发展——读饶宗颐、陈应时敦煌谱原件之论文》，载《星海音乐学院学报》，1992（2），67～70页。

③ 赵玉卿：《敦煌乐谱的断代及谱式研究综述》，载《交响》，1997（3），23～24页。

王德埙在文中说："饶宗颐先生的成功，就在于他认识到'关于这一卷原本的仔细考察，关系到研究资料的史实根据'，故请在法京工作的邝庆欢博士，在图书馆取出原卷仔细观察。""邝君经过多次对原物的考查，用纸张依照原卷模样剪贴成一长卷，把接驳地方的正反面文字和曲谱都依照原样描出抄出。最后，又同照片细作比勘。这一切，已经不是一般意义的'实证'，而完全是考古学上的功夫了。而且，他们还用了考古实验即仿制原件的方法。"从而认为饶文所采用的实证方法，"更为乐曲考古学的学科建设提供了一个生动的范例"。

赵玉卿在文中列举了以往诸家中存在敦煌乐谱抄写于"长兴四年"、"长兴四年之后"、"长兴四年之前"的三种说法，并在描述了经饶宗颐证实敦煌乐谱原本抄写于"长兴四年之前"后说："饶氏对敦煌乐谱原本的考察研究，有根有据，合情合理，我认为是比较正确的。"

笔者在发表了《读〈敦煌琵琶谱写卷原本之考察〉》一文后，有感于自己在1988年据沈括《梦溪笔谈》和张炎《词源》中有关理论提出的"掣拍说"，虽得到饶宗颐教授的肯定，但饶公又指出"'·'何以必为掣号？应时似未能举出直接证据"[①] 的话语常在耳边回荡，故在1991年之后就致力于"掣拍说"的实证工作。在《敦煌乐谱"掣拍"再证》一文[②]中，笔者在敦煌乐谱两首同名曲《水鼓子》（第十八曲和第二五曲）的相同曲调以及其他多首乐曲上下片首句、尾句曲调的对比中，找到了释"▭"号为"拍"和释"·"号为"一掣减一字"的论据。在《敦煌乐谱"掣拍"补证》一文[③]中，又以《九宫大成南北词宫谱》中《阳关曲》的曲谱和P·三八〇八敦煌乐谱中以"一掣减一字"为据译出的两首同名曲《伊州》作比较，发现它们不仅在旋律、调式方面有相同之处，且在节拍节奏方面亦有许多相同的地方，由此证明采用沈括、张炎的理论解译敦煌乐谱的可行性。

此外，笔者又在《敦煌乐谱〈水鼓子〉》[④]、《敦煌乐谱〈品弄〉》[⑤]、《敦煌

① 饶宗颐编：《敦煌琵琶谱》，112页，台北，新文丰出版公司，1990。

② 载《音乐艺术》，1993（2），26～33页。

③ 载《音乐艺术》，1996（2），1～6页。

④ 载《中国音乐》，1995（2），15～18页。

⑤ 载《黄钟》，1995（3），10～15页。

乐谱〈倾杯乐〉》[①]、《敦煌乐谱〈急胡相问〉》[②]、《敦煌乐谱中的慢曲子》[③] 等文中，通过对各首敦煌乐谱实际音乐材料的分析，作为对"掣拍说"实证的补充。

在这一时期，对于单首敦煌乐谱进行研究的尚有英国 Marnix Wells（中文名韦满易）的《敦煌乐谱〈西江月〉》[④] 和洛地的《敦煌乐谱〈慢曲子西江月〉节奏拟解》[⑤]。应有勤亦开始对敦煌乐谱中的"·"号进行论证，认为敦煌乐谱中的"·"号"既是掣号，同时也是一种具有时值意义的返（反）拨号"，先后发表了《论敦煌琵琶谱"掣"为急返拨》[⑥]、《敦煌琵琶谱的节奏与演奏手法密切相关》[⑦]、《敦煌琵琶谱节奏译解——"掣拍说"与返拨研究殊途同归》[⑧]、《中日对古谱涵义和解译的比较研究》[⑨] 等多篇论文。此外尚有庄永平的《敦煌乐谱琵琶定弦解析》[⑩]、《论敦煌乐谱中的 T 符号》[⑪]、《论敦煌乐谱中的"小谱字"》[⑫]、《敦煌琵琶谱商调调弦法》[⑬]、《论敦煌乐谱中的"·"》[⑭]、《敦煌乐谱〈水鼓子〉曲校刊与研究》[⑮]，胡慈舟的《论敦乐谱研究中实证方法的运用》[⑯]，唐朴林的《评敦煌古乐的演奏》[⑰] 等等。

自 1992 年起，继林谦三、叶栋、何昌林、陈应时通译了 P·三八〇八敦煌乐谱二十五曲之后，又有了席臻贯[⑱]、澳大利亚 Coralie Rockwell（中文名

---

① 载《交响》，1995（3），10～12 页。

② 载《星海音乐学院学报》，1995（3、4），25～33 页。

③ 载《中央音乐学院学报》，1996（1），85～90 页。

④ 载 *CHIME—Journal of the European Foundation for Chinese Music Research*，7：58—89，方建军，汤亚汀中文摘译稿载《音乐艺术》，1995（2），11～15 页。

⑤ 载《中国音乐学》，1993（2），34～43 页。

⑥ 载《音乐艺术》1995（3），1～6 页。

⑦ 载《音乐艺术》，2000（3），61～69 页。

⑧ 载《音乐研究》，2002（1），57～64 页。

⑨ 载《音乐艺术》，2002（1），19～23 页。

⑩ 载《中国音乐学》，1991（4），52～59 页。

⑪ 载《音乐艺术》，1992（1），9～15 页。

⑫ 载《星海音乐学院学报》，1992（1），28～31 页。

⑬ 载《音乐艺术》，1994（2），1～10 页。

⑭ 载《星海音乐学院学报》，1997（1），10～14 页。

⑮ 载《交响》，1998（1），8～11 页。

⑯ 载《星海音乐学院学报》，1997（1），15～19 页。

⑰ 载《音乐艺术》，1997（3），90～93 页。

⑱ 席臻贯著《敦煌古乐》，敦煌文艺出版社、甘肃音像出版社 1992 年 9 月出版。其译谱论文《唐五代敦煌乐谱新解译》亦载《音乐研究》，1992（4），52～59 页。

罗珂丽)[1]、宋瑞凯[2]三种P・三八〇八敦煌乐谱二十五曲的译谱。

席臻贯的译谱，对谱中的"・"号采用陈应时的"掣拍说"作减时符号翻译，对谱中的"ㅁ"号重复张世彬之说[3]，释作"句"字之减笔，但在译谱中以近似赵晓生"长顿说"[4]的译法，将谱字译成每小节最后的一个长时值音符，其延长的时值由一至五小拍不等，视小节拍数需要而定。此外，尚有一项不同于前人的解释，即采用庄永平《敦煌琵琶指法谱字辨正》[5]之见，将原本位于四弦四相琵琶第二相和第四相上的两个谱字互为颠倒。因为据庄氏自称"积几十年琵琶演奏之经验"，若不将此两个谱字互为颠倒，则谱中"'几ㄥ匕亅'四字琶音是很难演奏的，实际上是不能演奏的"。席氏采用这一说法之后，为了要保持第二组乐曲结尾琶音中的谱字"几"和"亅"互为八度关系，又不得不把此组的第一弦定低一个大二度。这样，席臻贯的译谱中第一组十曲中所有第一弦第二相上的谱字，就较之前人译谱高大二度；第二组十曲中所有第一弦空弦和第一相上的谱字，就较之前人译谱低大二度；所有第一弦第四相上的谱字，就较之前人译谱低大三度。但具有讽刺意味的是，庄永平本人虽然提出了上述互换谱字的主张，但在席译谱之后他所发表的七首敦煌乐谱词曲组合译谱中，所有原本第二相和第四相上的谱字音位还是保持原位不变，因而第二组十曲的第一弦定弦也没有定低一个大二度。[6] 对于席氏的译谱，中国音乐家协会名誉主席吕骥在为席臻贯《敦煌古乐》一书所作的《序》中作出了如此的评价："至此，敦煌乐谱的研究、'破译'的工作可以告一段落了。"但陈应时不同意这种看法，当即发表了《敦煌乐谱的研究工作还不能告一段落——评〈唐五代敦煌乐谱新解译〉》一文[7]，认为席氏将带"ㅁ"号的谱字译作长时值音符，随意互换谱字音位及随之又调低琵琶定弦的做法均为不当之举。

Coralie Rockwell 的《敦煌乐谱译谱》，为译谱者博士论文的一部分，此

① Coralie Rockwell《敦煌乐谱译谱》，载《澳大利亚音乐学》第二〇卷，17～60页，1997。

② 宋瑞凯：《祖氏音阶与"敦煌曲谱"之译解》，载《交响》，1997（2），16～23页；又见《乐府新声》，1997（4）；宋瑞桥、宋瑞凯：《中国旋宫》，179～248页，苏州大学出版社，2001。

③ 张世彬在《中国音乐史论稿》第七章《敦煌琵琶谱》一节中说："谱旁的'ㅁ'字最可能是'句'字的减笔。"297页，香港，友联出版公司，1975。

④ 详赵晓生：《敦煌唐人曲谱节奏另解》，载《音乐艺术》，1987（2），16～20页。

⑤ 载《星海音乐学院学报》，1990（4），21～25页。

⑥ 详庄永平：《敦煌乐谱的词曲组合》，载《中国音乐学》，1993（1），27～42页。

⑦ 载《中国音乐》，1993（2），24～28页。

稿发表时她已离开人世。单从译谱来看，其所用的琵琶定弦乃是林谦三 1955 年至 1957 年所订定的三种定弦（即 Bdga、Acea、A$^{\#}$cea），在节拍节奏的翻译方面，亦基本上同林谦三一字一音为一拍时值的译法。但由于译谱者把谱中的“丁”号译作休止符，小谱字译作半拍时值的短音符，又把每个谱字的基本时值定作四分音符，小节线加在两个“▭”号的中间。因此，从总体上看，其译谱又有其不同于林谦三译谱的地方。由于未见其论文的文字部分发表，故不明其如上译谱的理由。

宋瑞凯的译谱，据《乐府新声》1997 年第 4 期所载《祖氏音阶与“敦煌曲谱”之译解》一文的《内容提要》说，乃是根据其兄宋瑞桥“揭示”的“祖孝孙音阶”译解而成的。所谓的“祖孝孙音阶”，据其文中介绍，此音阶的宫、商、角、徵、羽五声之间全是全音关系，不仅角和徵之间是全音，羽和少宫之间也是全音。因此，按传统原本都是八度音程的宫与少宫、商与少商、角与少角等等，统统都成了小七度音程（详后）。

从按照这种理论“译解”出的敦煌乐谱来看，基本上是叶栋译谱的翻版。由于宋氏译谱的节奏完全采用叶栋的“板眼法”，只在名称上改作“点指”，而且第一组十曲亦采用和叶栋同样的琵琶定弦，只是将叶栋所译的第一组十曲五线谱由^{b}B 调移至 A 调上，因此两者的译谱，除了调高之外其余都完全相同。第二组十曲，仅将琵琶的第二弦比叶译谱定高大二度，调高由 F 调移至 E 调。第三组五曲，保持叶栋原本的 D 调不变，仅将琵琶的第一弦比叶译谱定高大二度。因此，这两组译谱和叶译谱的区别，仅仅是第二组的调高不同和两组各一条弦上的所有谱字比叶译谱都高大二度，其余全部相同。其比叶译谱多的一道工序，那就是对三组定弦音阶用宋瑞桥“揭示”的所谓“祖孝孙音阶”作了对照（原文中三组定弦的空弦散声标有律名，音位谱字旁为简谱，现为方便大家阅读，按其三组散声所标示的律名，设黄钟为 c，将其简谱谱字译作相应的音名）：

第一组定弦音阶：	A	c	d	^{b}e	(e)①	f	g	a	^{b}b	c^1	
“祖孝孙音阶”：	商	变	浊羽	羽	?	清宫	商	角	变	浊羽	
第二组定弦音阶：	A	B	c	d	e	$^{\#}$f	g	a	b	c^1	d^1
“祖孝孙音阶”：	变	浊羽	羽	宫	商	角	变	浊羽	闰	宫	商

① 宋瑞凯文中此处第二弦第三相上的音位谱字连同第四弦第二相上的音位谱字被遗漏不列，却又多列了第一组十曲中都不用的第一弦第四相上的音位谱字。

第三组定弦音阶：	c	d	e	f	g	a	$^{\flat}b$	c^1	d^1
“祖孝孙音阶”：	宫	商	角	变	浊羽	闰	宫	商	角

这样，在如上敦煌乐谱所用的三组琵琶定弦的所谓“祖孝孙音阶”中，商与（少）商、角与（少）角、变与（少）变、浊羽与（少）浊羽、宫与（少）宫之间都成了小七度音程，经过这一对照，算是文中所谓“根据祖孝孙音阶对敦煌曲谱进行了译解，从实践上证实了宋氏理论的成立，并为敦煌曲谱重上舞台奠定了基础”。然而，稍有一点音乐知识的人，有谁能相信唐代存在过把原本完全八度的两个声名当小七度音程来唱的所谓“祖孝孙音阶”？更何况音乐是用耳朵听的，而不是写出来给大家看的。把他人的译谱移一个调，或改变其某一条弦的定弦音高，再加上一套莫名其妙的音阶命名，就号称“从实践上证实了宋氏理论的成立，并为敦煌曲谱重上舞台奠定了基础”。这就不免有点令人心寒。

由此可见，如果敦煌乐谱研究离开了实证，将会一事无成。



ISBN 978-7-300-10904-6/K・365